



HISTOIRE

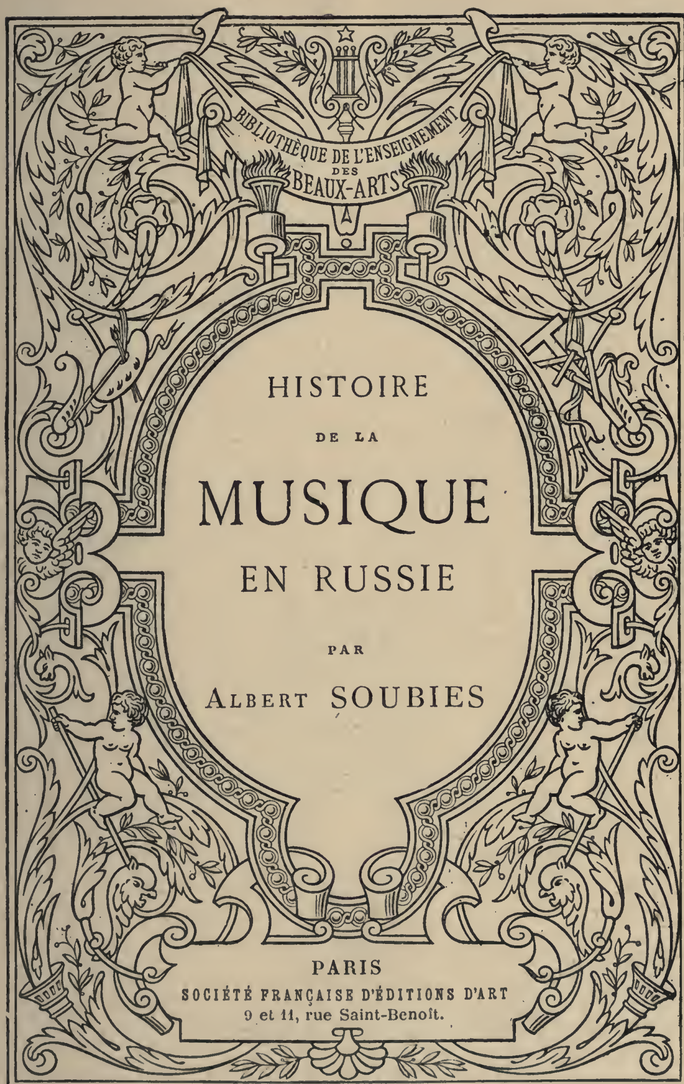
de

La Musique en Russie

PAR

ALBERT SOUBIES

121



HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

EN RUSSIE

PAR

Albert SOUBIES

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART
9 et 11, rue Saint-Benoît.

Marius Michel del.

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE
(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
(Prix Bordin)

Cet ouvrage a été déposé au Ministère de l'Intérieur
en février 1898.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE SOUS LA
DIRECTION DE M. JULES COMTE

HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE EN RUSSIE

PAR

ALBERT SOUBIES



PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART
L.-HENRY MAY
9 et 11, rue Saint-Benoît.


LIBRARY
OCT 2 1970
UNIVERSITY OF TORONTO



TRONE DU TSAR ALEXIS MIKHAÏLOVITCH

AVANT-PROPOS

Le livre que nous présentons aujourd'hui au public n'est ni une réédition, ni une adaptation plus ou moins transformée de notre *Précis de l'histoire de la musique russe.* C'est, comme on pourrait aisément s'en assurer par la comparaison des deux textes, une œuvre entièrement nouvelle, où nous avons, avec beaucoup plus de développement et de détail, étudié le même sujet.

Nous nous permettrons d'attirer l'attention des lecteurs sur la partie qui concerne les époques antérieures à Verstowsky et à Glinka. Nous nous sommes appliqué à retracer, d'une façon suivie et complète, cette page curieuse et malaisée à connaître de l'histoire musicale. Sur les plus anciens essais des compositeurs de la Russie, notamment à l'église et au théâtre, sur l'évolution du goût et de la technique dans ce grand pays, sur la manière dont s'y développa la virtuosité vocale et instrumentale, on trouvera ici des renseignements qui nous semblent d'un intérêt véritable, et qui n'avaient encore figuré dans aucun ouvrage écrit en français.

HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE EN RUSSIE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES. — LA MUSIQUE POPULAIRE

La tradition ancienne. — Le moyen âge. — Éléments épiques et légendaires. — La mélodie vocale populaire. — Jeux et danses. — La musique instrumentale. Les instruments primitifs.

Il y a quelque chose de tout à fait particulier dans les destinées de la musique russe. Connue, pour ainsi dire, d'hier, elle a conquis presque instantanément une place considérable. Aujourd'hui, l'école russe, très en vue, pleine d'originalité, de hardiesse inventive, en possession d'une tendance nettement accusée, ne paraît inférieure par l'éclat, l'abondance, la saveur de sa production, à aucune des autres écoles actuellement florissantes. Tout annonce pour elle le plus brillant avenir.

Il a suffi d'un petit nombre d'années pour obtenir

ce résultat; mais, comme il arrive toujours en des cas semblables, cette éclosion si rapide n'a été rendue possible que par une lente incubation antérieure, une élaboration plusieurs fois séculaire. Depuis longtemps, la musique, à l'état natif ou rudimentaire, existait dans l'âme de cette race bien douée, non encore façonnée par la civilisation. Dès le haut moyen âge, pour employer l'expression de Sainte-Beuve, l'existence d'une musique, le goût pour cet art, se marquent dans les poèmes anonymes, relatifs au prince Igor et à d'autres héros, qui constituent en une certaine manière l'épopée nationale, quelque chose d'analogue à ce qu'ont été ailleurs les chansons de gestes. La tradition attribue des talents musicaux à Stavre, personnage légendaire dont il est question dans ces poèmes, et qui apparaît parfois avec le caractère d'une espèce de barde ou de trouvère. Il est dit de lui dans un vieux texte qu'il chantait « des airs de Constantinople et de Jérusalem », et qu'il pratiquait d'ailleurs tous les genres de musique. Il faut rapprocher de ces souvenirs ceux qui se rattachent à Vassili Bousslaïew, conçu comme l'idéal du soldat brillant et « crâne ». De même, la légende présente Sadko comme ayant excellé à se servir d'une sorte de luth de construction primitive.

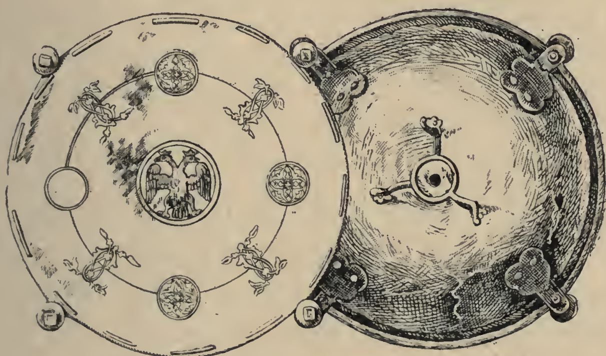


TROMPETTE DU TSAR JEAN VASSILIÉVITCH.

C'est à l'époque païenne que s'étaient développés ces goûts; mais, bien que combattus par l'influence

ecclésiastique, ils persistèrent longtemps après l'introduction du christianisme et demeurèrent en faveur dans toutes les classes de la société, depuis le palais du prince jusqu'à la cabane du paysan.

Au double point de vue poétique et musical, un important contingent fut apporté à « l'épopée natio-



TIMBALES ANCIENNES.

nale » par les guerres des XVIe et XVIIe siècles, et notamment par les luttes que soutinrent, avec une valeur des plus éclatantes, les Cosaques; leur situation entre le sultan, la Pologne et le tsar les maintenait dans un constant état de crise. Dans la poésie chantée s'est perpétué le souvenir de plusieurs atamans : Nalivaïko, Khmelnitzky (celui qui fit l'union de toutes les tribus cosaques), Dorochenko, Stenka Razine qui, vers le milieu du XVIIe siècle, menaça Moscou. C'est surtout dans les chants de la Petite-Russie que ces noms ont vécu. Quant aux chansons

de la Russie orientale, on y voit souvent revenir les noms de Dimitri et de Xénie, la fille de Boris Godounow.

Il y a déjà fort longtemps qu'un érudit allemand, Westphal, déclarait que « la chanson russe est un trésor de poésie et de charme ». En parlant de ces chansons du pays russe, un très ancien texte versifié, en langue archaïque, dit, pour définir leur douceur : « Où avez-vous pris ces chants ? Sont-ils nés dans la forêt, ou sont-ils tombés du ciel ? » Coloré, tour à tour tendre ou ardent, héroïque ou rêveur, non confiné dans le mineur, exprimant parfois l'entrain, la franche allégresse, le chant populaire, en ces contrées, a pris, dès une antiquité reculée, toutes sortes de formes curieuses. Peu à peu s'est ainsi constitué un précieux terrain qui devait s'offrir à l'exploitation des artistes réfléchis, le jour où la culture musicale raffinée put mettre à contribution ces sources fraîches et limpides d'inspiration.

Deux écrivains russes, MM. Hermann Laroche et César Cui, ont insisté sur la haute valeur de la mélodie populaire de leur pays. M. H. Laroche en a vanté la souplesse imaginative, la fantaisie, le caprice. Il a fait remarquer avec raison que c'est dans cette direction, bien plus que du côté de l'art plastique, que s'est réalisée avec énergie l'aptitude nationale. L'emploi des anciens modes (caractérisés par la variabilité de la place des demi-tons), le dorien, l'hypo-dorien, le lydien, l'hypo-phrygien, prête parfois beaucoup de physionomie à cette musique, où l'élément mélodique, dans l'exécution traditionnelle en chœur, se rehausse fré-

quemment d'une harmonie tout instinctive, peu correcte, mais généralement savoureuse, et que distingue souvent l'usage de la cadence plagale, d'un effet toujours si délicat.

Quant à M. Cui, qui, dans sa *Musique en Russie,*



AIGUIÈRE ANCIENNE.

a fait ressortir avec art le caractère esthétique de ces chants, il nous fournit à ce sujet quelques détails d'analyse technique. Ces thèmes, nous dit-il, surtout lorsqu'ils remontent très haut dans le passé, sont fort courts et parfois bornés à deux mesures. Ils sont ordinairement inclus dans une brève portion de l'échelle mélodique et excèdent rarement l'étendue

d'une quinte ou d'une sixte. S'agit-il d'un chœur? C'est une voix seule qui expose la mélodie. L'accord, dans cette harmonie naïve, est souvent incomplet. L'unisson est fréquent, et c'est d'habitude par lui que se termine cette polyphonie vocale rudimentaire. L'entière liberté du rythme apparaît là comme un privilège musical des Slaves. Telle phrase est composée d'un nombre impair de mesures. Dans une même chanson, le rythme des mesures peut changer plusieurs fois. On constate la présence de la mesure à cinq et à sept temps. Le texte est, d'ordinaire, fort bien accentué



LUTH RUSSE.

On peut diviser ces morceaux en cinq principales classes : les rondes, réservées aux jours de fête, et accompagnant des danses et des jeux comparables à ceux de nos paysans; les épithalames et autres morceaux de circonstance; les chansons des rues, telles que les sérénades, d'un caractère enjoué, et même comique; les chansons de haleurs de bateaux (on se rappelle que M. d'Agrenew nous en a fourni un exemple, en faisant exécuter par son excellent choral le chant des bateliers du Volga); enfin les mélodies à une voix, de genre libre, affectant toutes les formes.

C'est à dater du règne de Catherine II que l'attention des érudits russes a commencé à se porter sur les chansons populaires de leur patrie. Peu à peu, on les a réparties dans des séries analogues à celles que nous venons d'énumérer. On peut compléter cette classifi-

cation, qui est à peu près celle de Sakharow, telle que l'a confirmée et adoptée Sneguirew, en y joignant les chansons historiques, les noëls, les berceuses, les chan-



LA FAMILLE SLAVIANSKY D'AGRENEW.

sons militaires, les chansons cosaques proprement dites.

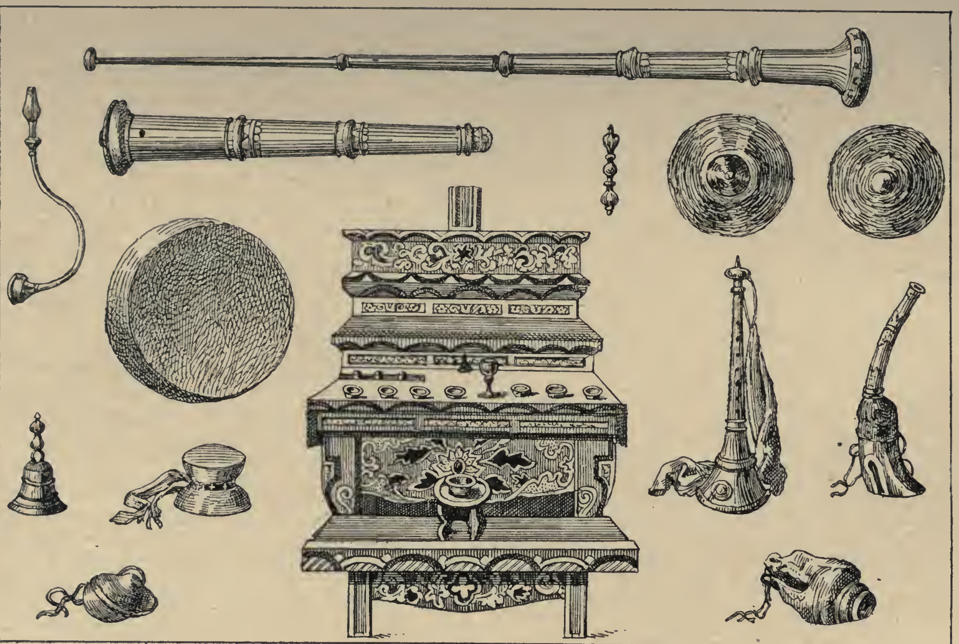
A l'égard des collections de chansons russes populaires, outre des recueils fort connus, tels que ceux de MM. Rimsky-Korsakow, Paltchikow, Balakirew, on doit citer les travaux de Kiréievsky, d'Iakouchkine, de Bessonow, de Ribnikow, et le recueil de Grigorovitch, relatif aux chansons de la Petite-Russie. Dans une étude remarquable, Miropolsky a apprécié les

divers autres recueils dus à Abramitchew, à Affanasiew, à Vovtchek, à Vorotnikow, à Zaïtsew, à Kachine, à Kozipinsky, à Lagowsky, à Lissenko, à Melgounow, à Prokounine, de concert avec Tschaïkowsky, à Rojnow, à Roubetz, à Famintsine. On voit, par la multiplicité de ces noms, avec quelle ardeur cette mine si riche a été exploitée. Actuellement une commission est envoyée tous les étés, aux frais de l'empereur, aux coins les plus reculés de la Russie, pour y rechercher, noter, et ensuite harmoniser et éditer les chants populaires.

C'est ici le lieu de faire remarquer que certaines chansons, dues à des poètes lettrés, comme Pouchkine, Koltzow, Nikitine, ayant été adoptées par la foule, sont devenues, au même titre que les anciens poèmes d'origine anonyme, de véritables poésies populaires.

Nous ferons observer aussi que, parmi les danses remontant très loin, mais encore usitées dans certains cantons retirés de la Russie, l'une des plus caractéristiques est celle qui porte le nom de *khorovode.* C'est une danse figurée, équivalant à la représentation d'une véritable scène. Le rythme est accusé à l'aide d'un fer de faux sur lequel on frappe, de manière à constituer une sorte de carillon. Ce genre de divertissement se rattache, par une tradition ininterrompue, à l'antiquité païenne.

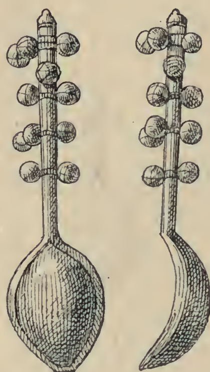
Un grand nombre de mélodies populaires comportent un accompagnement instrumental, celui de la *balalaïka,* « espèce de théorbe, nous dit M. Cui, à corps triangulaire, dont les cordes sont pincées ou mises en vibration par un *glissando* ». Pour les chansons cho-



INSTRUMENTS DE MUSIQUE TARTARES.

rales, qui d'ordinaire se passent d'accompagnement, elles sont parfois soutenues par une sorte de contrepoint fort libre, incorrect, mais pittoresque, qu'exécute une espèce d'instrument populaire que l'on peut, dans une certaine mesure, assimiler au hautbois.

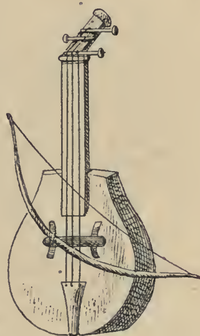
D'ailleurs, en pays russe, l'instinct musical populaire s'est manifesté à l'aide d'instruments assez nombreux, dont l'origine se perd dans la nuit des temps. C'est ainsi que la balalaïka a eu pour prototype la domra ou momra, espèce de guitare, introduite par les Tartares, et encore existante chez les Slaves occidentaux et chez les Kirghiz. — La bandoura est une sorte de luth; le nombre de ses cordes varie de douze à trente. Il y a encore des « bandouristes » en Petite-Russie. Citons aussi un autre instrument à cordes, le gousli, et le goudok, instrument à archet. — Le psalter *(psaltérion)* est une espèce de cinnor ou de harpe. — La « lyre » de la Petite-Russie et de la Pologne est un instrument à trois cordes, assez analogue à ce que l'on désignait jadis en Italie sous le nom de *lyra tedesca* ou de *lyra rustica*.



LA LOSCHKI RUSSE.

Entre les instruments à vent, nommons la volinka, ou cornemuse, en usage chez les Finnois et les populations des provinces Baltiques; la sourna, venue des Tartares, introduite anciennement dans l'orchestre militaire; la trompe (rojok), dont se servent les

bergers : on en a retrouvé, dans des tombeaux antiques, des exemplaires primitifs; le rog de Sibérie, jadis en corne, imité depuis en bois ou en métal, et devenu un instrument militaire; le vargan, vieil instrument métallique, en forme de fer à cheval; la flûte de roseau ou doudka; la svirel, sorte de syringe, dont la sonorité rappelle celle du flageolet; enfin les instruments à percussion, le tsimbala, le nakri, le bouben, sorte de tambour de basque (les skaldes ou prêtres fétichistes sibériens se servaient du bouben, et, dans la région la plus septentrionale, du double bouben, dont les disques de peau portaient des signes symboliques ou cabalistiques); la loschki (cuiller, dénomination qui lui est value par sa forme), au manche couvert de grelots, et le puissant tambour tartare, le nabat, qui, au XIVe siècle, signalait la présence du voïvode.



INSTRUMENT RUSSE.

On peut compléter cette énumération en citant le komis, l'ikelé, instrument à archet en usage aux limites de la Sibérie et de la Mongolie, et, dans les contrées de l'Altaï, deux instruments à cordes, le tchakhome et le homze ou tapchoure, espèce de balalaïka.

CHAPITRE II

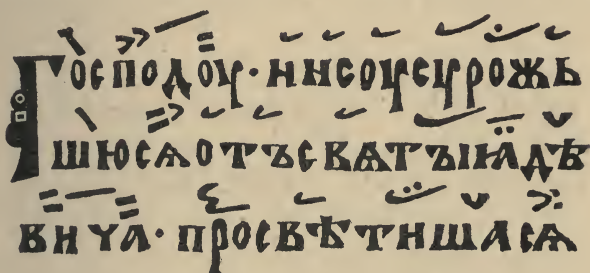
LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Prohibition par l'Église de la musique profane. — L'art religieux. — Provenances byzantine, serbe, bulgare. — La tradition ecclésiastique. — Le chant en parties. — Nicon. — La théorie. — La chapelle des tsars. — Pierre le Grand.

La musique, telle qu'elle était pratiquée en Russie au moyen âge, tenait à la tradition confuse des religions et des mœurs païennes. C'est pourquoi elle fut sévèrement proscrite par l'Église, dès que le culte chrétien fut institué en ce pays. Le vieil annaliste Nestor, en traçant le portrait de Sviatopolk Ier, le Maudit, ajoute avec mépris la dénomination de « musicien » à la liste de ses vices. On conte d'ailleurs que ce Sviatopolk témoigna publiquement d'une sorte de honte pour avoir été surpris, par l'abbé saint Théodore, de Kiew, en compagnie de musiciens pendant qu'il se trouvait à table. Dans le même ordre d'idées, Affanasiew a décrit une ancienne peinture où l'on voit quels sont, en enfer, les tourments des gens qui se sont livrés à la musique. Les démons, à l'instigation du diable, jouent aux oreilles du musicien réprouvé

dans des trompes en feu, qui le mettent lui-même en combustion.

Au XIIIe siècle, l'archevêque Cyrille II, l'archimandrite Sérapion et divers prédicateurs présentèrent l'invasion des Tartares comme un châtiment céleste motivé par la frivolité, la passion païenne des amuse-



NOTATION MUSICALE AU XIIe SIÈCLE.

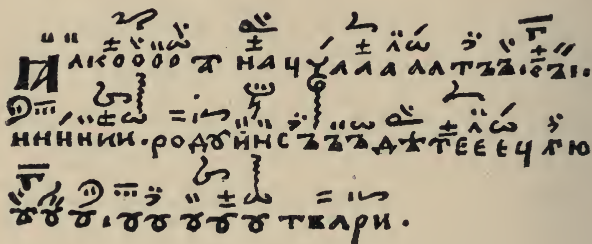
ments illicites, au premier rang desquels ils faisaient figurer la musique.

Ce mouvement se continua dans les âges suivants, car, au XVIe siècle, nous voyons la musique condamnée par l'article 92 du *Sroglaw*, le « code aux cent chapitres ». En 1551, un concile local admonesta sévèrement les prêtres qui pouvaient s'intéresser à la musique, qualifiant de licencieux les divertissements que procurent les voix et les instruments, et enjoignant même aux laïques de s'en abstenir.

Cette tendance de l'Église se manifeste encore au XVIIe siècle, sous le règne d'Alexis. D'après Oléarius, ce fut au patriarche qu'appartint l'initiative d'une persécution, de genre d'ailleurs assez anodin, qui ne con-

sista qu'à opérer des perquisitions pour saisir les instruments de musique, dont l'on fit ensuite un vaste autodafé. Seuls les étrangers étaient autorisés à s'occuper librement de musique.

L'ascétisme encore régnant se manifestait dans la séquestration perpétuelle de la femme qui, à Moscou, vivait enfermée, solitaire, dénuée de tous les moyens



NOTATION MUSICALE AU XIIe SIÈCLE.

d'étendre et de cultiver son intelligence, vouée au jeûne, à la prière, aux exercices de piété, constamment astreinte, dans la pénitence, à « laver son visage de larmes ».

Cependant, comme l'a remarqué un historien, l'Église, d'un autre sens, favorisait indirectement la musique, ou du moins un certain genre de musique, par le chant rituel qu'elle avait lentement réglé, et à l'exécution duquel, dans les cérémonies religieuses, participaient les assistants.

Sur l'origine du chant ecclésiastique en Russie, des controverses se sont élevées. Nous devons mentionner, à cet égard, l'étude de M. Sakketti, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, étude insérée

dans ses *Essais sur l'histoire générale de la musique*, les travaux de Sakharow et ceux du Père Dimitri



ÉCOLE DE CHANT RUSSE AU XVIIe SIÈCLE.

Razoumowsky, professeur au Conservatoire de Moscou. D'après Sakharow, l'harmonie, au moins sous une forme rudimentaire, aurait été connue et pratiquée en Russie, dans la musique vocale d'église, depuis

le XIe siècle. Le Père Razoumowsky a soutenu la thèse contraire.

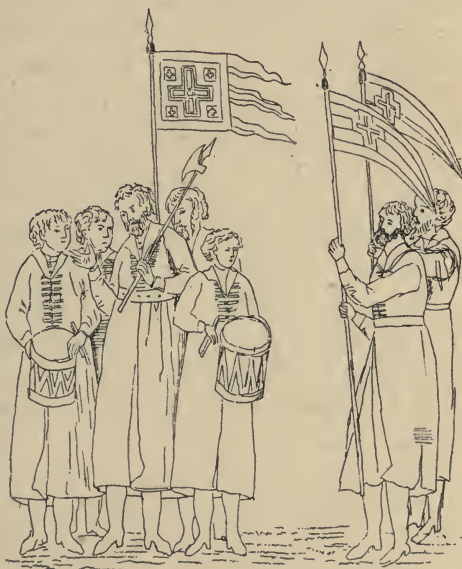
Ce qui est certain, c'est que ce fut sous le règne de Vladimir, après son mariage avec la princesse Anne, sœur des empereurs d'Orient Basile et Constantin, que le culte chrétien fut institué en Russie. Alors vinrent de Constantinople, à la demande de Vladimir, un métropolitain, des évêques, des prêtres, accompagnés de coryphées ou chorèges, appelés chez les Byzantins démoséges ou déméges. Dès lors, la musique ecclésiastique fut organisée, mais d'une façon qui demeura incorrecte et irrégulière jusqu'au règne de Jaroslaw Ier, époque où une nouvelle mission, composée de trois chantres grecs venus avec leurs familles, donna au chant d'église une forme plus savante, d'après le système musical de saint Jean Damascène.

On chantait d'ailleurs l'office d'une manière différente à Kiew, à Tchernigow et à Novgorod.

Notons, parallèlement à la pure influence hellénique, une influence bulgare et une influence serbe, qui s'exercèrent, dans des proportions difficiles à déterminer, sur la musique sacrée de la Russie. Plus tard même, une influence latine et catholique s'exerça par les Polonais.

Quelques noms, pour des raisons diverses, méritent de vivre dans la tradition du chant russe ecclésiastique : par exemple, au XIIe siècle, celui d'Emmanuel, un des plus anciens chanteurs venus des pays grecs, plus tard évêque de Smolensk, qui se distingua dans l'enseignement ; au XVe siècle, ceux du métropolitain de Kiew, Georges Samblac, et du métropolitain de

Rostow, Basile; au XVIe siècle, ceux d'un prêtre moscovite, Féodore, de Jean le Nez, d'Étienne le Gueux, et du métropolitain Arsenius, envoyé par le patriarche de Constantinople, Jérémie. Un autre patriarche du même siège députa, par la suite, l'archidiacre Mélétius pour enseigner le chant.



TAMBOURS AU XVIIe SIÈCLE.

En somme, ce fut seulement au XVIIe siècle que le chant en parties s'introduisit régulièrement dans l'Église russe. Contre l'opposition du patriarche Joseph, il fut soutenu, à Novgorod, par l'illustre Nicon, lui-même patriarche un peu plus tard, et réformateur de la liturgie. Il s'agissait, par l'attrait du chant en parties, de lutter contre les séductions de l'orgue, employé par les Uniates ou Grecs-Unis, qui vivent dans l'obédience et suivent les rites de Rome. Nicon disait, à ce sujet, que, comparée à la voix humaine, la musique instrumen-

tale de l'orgue est « sans âme ». On doit signaler, à ce propos, l'importante influence musicale exercée par le tsar Féodore. La confrérie de Kiew, d'abord hostile, ne tarda pas à se montrer favorable; elle fit entendre des morceaux à quatre, cinq, six et huit voix. Gerbinius, vers le milieu du siècle, se déclare admirateur de ces exécutions, et il écrit que, grâce à leurs psaumes, rendus par les voix seules, sans instrument, avec le concours du peuple, « les Grecs célèbrent Dieu d'une façon plus sainte et plus majestueuse que les Romains ». Le chant en parties devait bientôt trouver, dans l'Église même, un théoricien en la personne du diacre Joanikii Trophimow Korenew. De même le moine Tikhon de Makhariew, trésorier de la Maison Patriarcale, a exposé, dans son traité intitulé *la Clef*, les règles de l'art. Joignant l'exemple au précepte, il écrivit des prières à sept voix.

M. de Waxel a donné d'intéressants détails sur le chœur des chantres de la cour des tsars, à Moscou, chœur qui, originairement composé d'une trentaine de voix, en comprenait soixante au commencement du XVIIe siècle. Le tsar Alexis fit venir de Kiew des musiciens qui introduisirent dans cette chapelle la notation moderne. Devant ce prince, qui personnellement aimait à chanter à l'église, l'on exécutait des morceaux à huit, à douze et même à vingt-quatre voix. Là fut chanté le psautier mis en vers par Siméon de Polotsk et en musique par le diacre Vassili Titow.

C'est à peu près avec la mort du dernier patriarche, à la fin du XVIIe siècle, que coïncide l'adoption générale du chant en parties dans les temples. De nombreuses

ordonnances de Pierre le Grand se rapportent à cet objet. Il fut, à cet égard, bien conseillé par son par-



« CALMACK COSCHOTE » JOUANT DE LA FLUTE.

rain, l'évêque Théophanès, qui avait étudié à Rome et dans diverses académies d'Italie, et qui possédait une vaste érudition jointe à une entente profonde de la musique. Ce fut lui qui, en 1719, proposa de former un chœur de chantres, attachés spécialement au Saint-

Synode, parallèlement à celui que le tsar entretenait dans sa chapelle particulière. Alors le chant proprement dit n'était pas toujours confié à la voix la plus haute, mais parfois à une partie intermédiaire. L'harmonie des pièces exécutées était généralement fort simple, mais point toujours d'un goût irréprochable. A cette époque s'introduisit l'usage du demi-ton, avec d'autres particularités qui quelquefois altéraient un peu le style de la mélodie primitive. Quant aux chantres du tsar réputés en ce temps-là, il suffira de citer parmi eux Michel Sitkow, Diakowsky, et surtout Ivan Mikhaïlovitch Protopopow.

CHAPITRE III

LA MUSIQUE A LA COUR, D'IVAN III A CATHERINE II

Les xvie et xviie siècles. — Les musiciens étrangers. — Les amateurs. — Les règnes des impératrices Anne et Élisabeth. — L'opéra italien. — Développement de l'art du chant en Russie. — Pierre III.

Nonobstant les censures de l'Église, l'on s'occupa de musique, en dehors du genre religieux, à la cour des plus anciens tsars. Par exemple, sous Ivan III, vers 1490, on appela à Moscou divers artistes étrangers. L'un d'eux était virtuose sur l'orgue. Au xvie siècle, l'ambassadeur anglais, de la part de son souverain, donna au tsar Féodore Ivanovitch des instruments à clavier, orgues et clavicordes; il avait fait venir aussi des musiciens en état de les jouer. On rapporte que la tsarine Irène Féodorowna, en considérant ces orgues et ces clavicordes, était émerveillée de leur magnificence extérieure et admirait, comme une chose inconnue, leurs caisses dorées et émaillées.

Nous voyons qu'en 1603 le jeune Dimitri avait à son service un orchestre de musiciens qui jouaient des instruments à vent et à percussion. Sous le règne de

Michel Féodorovitch, de 1613 à 1645, la musique était devenue un passe-temps très habituel à la cour et dans la haute société. Au mariage de ce prince, on ne cessa, tout le jour, d'entendre résonner de la musique instrumentale. Une espèce d'instrument à percussion, sorte de glockenspiel, eut alors ses virtuoses, Tomilo Mikhaïlow Bessow, Melentii Stepanow, André Andreiew. Sous le même règne, des facteurs néerlandais, Hans et Melhard Lun, s'établirent à Moscou, y formèrent, sur la demande du tsar, des apprentis de nationalité russe, et y construisirent divers instruments pour le « Palais d'amusements », notamment un orgue richement peint et doré, comportant des registres qui reproduisaient des voix d'oiseaux, et pour lequel ils reçurent deux mille six cent soixante-seize roubles. Les frères Lun demeurèrent huit années à Moscou, et, grâce à eux, la construction des orgues se développa suffisamment dans cette ville pour que le tsar, un peu plus tard, pût envoyer au shah de Perse un orgue entièrement façonné par des artisans russes.

Sous Alexis Mikhaïlovitch, qui fit donner des concerts de cour dans un de ses jardins de Moscou, spécialement destiné à cet usage, le goût pour la musique s'accentua encore. On monta, en présence de la famille impériale, des spectacles où l'élément musical était représenté. En 1672, une troupe allemande vint se faire entendre à Moscou. D'autre part, un boyard, Artemii Serguievitch Matveïew, fut en quelque sorte, pendant quatre années, le directeur des spectacles de la cour. Il avait formé un orchestre d'instruments à vent, composé de ses serfs. Un autre boyard, Nikita Ivanovitch Roma-



TAMBOUR DE STRÉLITS.

now, est signalé comme un grand amateur de musique étrangère par Adam Oléarius, bibliothécaire du duc

Frédéric III de Holstein-Gottorp, qui visita la Russie à cette époque. Un autre indice de la diffusion du goût musical est ce fait que, dans les biens confisqués des princes Galitsine, en 1690, l'inventaire désigne toute une collection d'orgues et d'instruments musicaux.

Sous Pierre le Grand et sous Catherine I[re], les principaux propagateurs de l'art musical furent les ambassadeurs qui, dans un but diplomatique, s'efforcèrent par ce moyen de plaire au prince et de divertir la cour. Ainsi l'ambassadeur prussien, Mardefeld, fit sensation, dans le grand monde de Saint-Pétersbourg, par son rare talent sur le luth. La virtuosité sur le luth était alors particulièrement en faveur. Plus tard, un ambassadeur de Suède fit venir un page chanteur et « siffleur », imitant la « voix du rossignol », que l'impératrice récompensa magnifiquement. On pratiquait la musique de table. On faisait intervenir l'art musical dans toutes les fêtes et les parades de cour. On commença aussi alors de s'en servir pour rehausser les funérailles. Des Suédois prisonniers contribuèrent à l'amélioration du chant choral. Le tsar avait à son service des musiques militaires étrangères. Un chœur particulier de vingt voix l'accompagnait dans ses voyages et en campagne. Notons également ce point que Pierre le Grand envoya les élèves des académies ecclésiastiques perfectionner leurs études à l'étranger.

Aussi libéral, à sa façon, qu'il était autoritaire, Pierre le Grand, rompant avec l'influence ascétique jusque-là prédominante, autorisa les jeux et les chansons populaires précédemment interdits. Lui-même,



L'Empereur Pierre le Grand présente à L'ancienne Russie la Verité, La Religion, &
les Arts qu'elle recoit avec reconnoissance; dans L'eloignement on voit la Ville de Petersbourg.
& la Navigation établie par ce Monarque: enfin les anciens usages qui sont placés aux nouveaux.

amateur de ce genre de musique, eut à sa cour des Cosaques « bandouristes », spécialement protégés par la princesse Prascovia Ivanowna.

Beaucoup de familles nobles s'intéressaient à la musique et entretenaient, soit un chœur, soit un orchestre, généralement composé de leurs serfs, auxquels donnaient des leçons des professeurs allemands appelés tout exprès. Citons, parmi les amateurs de rang illustre, le prince Menchikow, la princesse Tcherkutskoï, le chancelier Golovkine, le comte Apraxine, le comte Moussine-Pouschkine, Iagoujinsky, favori de l'empereur, sans oublier la grande-duchesse Catherine Ivanowna de Mecklembourg, et le comte Kinsky, ambassadeur de l'empereur d'Allemagne.

Un pas en avant fut marqué par les règnes des tsarines Anne et Élisabeth. Sous la première de ces souveraines, la cour devint plus luxueuse et plus polie. La tsarine, attentive au développement de la musique, fit venir de Florence le compositeur Araja, qui, en 1737, donna à Saint-Pétersbourg son premier opéra, *Albiasare*. Le texte était du poète Bonacci, qu'Araja avait amené d'Italie. Différents virtuoses italiens parvinrent alors, en Russie, à la notoriété, principalement les chanteurs Saletti, Marigi, Vulcani, Germano, Piva, le bouffe Constantini, les cantatrices Rosina Bon, Isabelle, les sœurs Dovolio (amenées de Venise par le maître de chapelle Hubner), le hautboïste Stazzi, les violonistes Giovanni Madonis et Mira (ce dernier connu dans la société russe sous le sobriquet de Pedrillo).

Rappelons que ce fut du temps de l'impératrice

Anne que le maréchal Minikh organisa la première



JOUEUR DE PANDORE.

école militaire; une part, dans les programmes, fut réservée à la musique

Quant à la chapelle impériale, elle avait atteint déjà à un très haut degré de perfection dans l'exécution; elle émerveillait les artistes étrangers. Sous les règnes d'Anne et d'Élisabeth, un des chanteurs, Alexis Razoumowsky, obtint, grâce à sa voix superbe et à son art consommé, une véritable célébrité. Les choristes de théâtre faisant défaut, l'on était contraint, pour les opéras où il y avait des chœurs, de recourir à cette chapelle. Dans ces circonstances, afin que les chanteurs impériaux pussent lire le texte italien, on l'écrivait, à leur usage, en lettres russes.

L'influence particulière du caractère de la tsarine Élisabeth, très gaie, très amie du plaisir, se fit sentir, à Saint-Pétersbourg, sur la vie artistique. Cette princesse s'inquiéta de former des chanteurs russes, notamment en faisant venir des sujets bien doués de l'Ukraine, région où les belles voix sont communes. Parmi ces chanteurs de l'Ukraine, arrivés alors à la réputation, l'un des plus connus fut Mark Féodorovitch Poltorazky. De même, dans la préoccupation de « nationaliser », autant que cela était possible, le théâtre, Élisabeth eut l'idée de commander à Araja son *Céphale et Procris*, sur un livret russe, dû au poète Soumarokow. Araja mit plus tard en musique un autre drame russe, à l'occasion des noces du prince Pierre Féodorovitch.

Il y eut, sous le même règne, des exécutions d'oratorios. Dans cette branche se déploya l'activité d'un musicien étranger, Raupach. Un oratorio de lui avait pour sujet divers psaumes de David, mis en vers par un des grands écrivains du temps, le célèbre Lomo-

nossow, individualité non moins remarquable par son caractère que par son talent.



SCÈNE DE DANSE.

Pierre III, qui n'eut qu'une ombre de règne, doit aussi être compté entre les princes amis de la musique. D'après le témoignage de Bolotow et de Lapoukhine,

il jouait assez bien du violon et était bon lecteur. Ce fut lui qui, à Oranienbaum, organisa pour les enfants des jardiniers de la résidence, une école musicale d'où sortirent des artistes remarquables, entre autres Basile et Dimitri Karatiguine.

CHAPITRE IV

LE RÈGNE DE CATHERINE II

La musique italienne à Saint-Pétersbourg. — Sarti, etc. — Les artistes français. — La musique dramatique nationale. — Fomine et *le Meunier*. — Catherine II librettiste. — Les spectacles de cour. — Les chanteurs nationaux. — Les cantatrices. Lisette. — Virtuoses instrumentistes. — La romance. — La musique populaire. — La littérature musicale. — La musique religieuse : Degtiarew, Beresowsky, Bortniansky.

Le règne de Catherine II fut, à tous égards, pour la Russie, une époque de splendeur. Cette impératrice, soucieuse de ce qui pouvait rehausser l'éclat de sa cour et contribuer au progrès de la civilisation dans son empire, tourna son attention, d'une façon particulière, vers tout ce qui se rapporte à la musique.

Elle attira beaucoup d'artistes étrangers. L'un des principaux fut un Tchèque, le maître de concerts Startzer, qu'elle fit venir de Vienne. Ce fut lui qui, le premier, fit connaître à la société russe divers oratorios ou œuvres symphoniques de Graun, de Holzbauer, de Benda, de Telemann (dont il fit exécuter la *Passion*).

Un Italien, Manfredini, vint faire représenter à Saint-Pétersbourg une *Olimpiade*, jouée immédia-

tement après la fin du deuil pour la mort de l'empereur Pierre III. Il fut aussi l'auteur d'un *Charlemagne* qui fit fiasco. Il avait amené avec lui, pour interpréter sa musique, les chanteurs Luini, Puttini, Pelino. Sa femme, connue d'abord sous le nom de Monari, était une cantatrice distinguée. L'orchestre, pour ces représentations, était placé sous la direction de Startzer.

Des Italiens plus illustres séjournèrent également, sous ce règne, en Russie : d'abord Galuppi, qui obtint un grand succès avec sa *Didone abbandonata;* puis Paisiello, qui demeura près de dix ans à Saint-Pétersbourg et y écrivit quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, notamment *il Barbiere di Siviglia, il Mondo della Luna* et *la Finta Amante,* composée à l'occasion de l'entrevue de Catherine avec l'empereur Joseph II, à Mohilow. Sarti tint pareillement une grande place dans la capitale russe. Musicien instruit, il mérita de prendre rang à l'Académie de Saint-Pétersbourg par ses travaux sur l'acoustique. Outre une *Armide* en italien, que créa la célèbre cantatrice portugaise Todi, il écrivit un opéra russe, *la Gloire du Nord,* ainsi qu'un psaume russe, et, sur des paroles également russes, pour célébrer la prise d'Otchakow, un grand *Te Deum* avec décharges d'artillerie, procédé qu'employa, on s'en souvient, Rossini, dans sa cantate pour l'inauguration de l'Exposition universelle de 1867. Notons que, pour l'accompagnement instrumental de son psaume, il se servit, comme orchestre supplémentaire, de l'habile bande de cornistes, précédemment organisée par un artiste d'origine germanique, Maresch, dont nous

avons parlé dans notre *Histoire de la musique allemande*. Le prince Youssoupow a d'ailleurs contesté ce point.

Sarti rendit d'importants services pédagogiques. Il institua, à Ékaterinoslaw, un Conservatoire réglé



CONCERT DE TROMPES.

d'après le plan de ceux de l'Italie. Plus tard, durant une passagère disgrâce qu'il encourut de la part de la tsarine, il alla, par la protection du prince Potemkine, fonder et diriger une école de chant en Ukraine.

Sarti, dans la composition, forma un élève russe, Daniel Kachine, serf de Bibikow (le général vainqueur de Pugatchew), qui devint maître de musique à l'Université de Moscou, qui écrivit des chœurs, des pièces de piano, un opéra, *Un jour du règne de Nourmahal,*

et plusieurs romances devenues populaires, particulièrement celle qui commence par ces paroles : « Mon cher ami de cœur ».

Ultérieurement, signalons la présence à Saint-Pétersbourg de Martini, Espagnol italianisé, qui y écrivit *Gli Sposi in contrasto*, — et de Cimarosa qui, outre trois de ses plus beaux ouvrages, *Cléopatra*, *la Vergine del Sole* et *Atene edificata*, y composa, dit-on, près de cinq cents morceaux pour le service de la cour et pour divers personnages de la noblesse.

En 1764, la tsarine appela directement de Paris et engagea pour trois ans une troupe française d'opéra-comique qui représenta le répertoire de Favart. Cette troupe réussit peu et vécut péniblement jusqu'à l'expiration de son contrat. Elle tenta ensuite de subsister à ses propres risques. Mais elle fut bientôt réduite à s'unir avec la troupe allemande et ne tarda pas à disparaître.

Quelques musiciens français jouèrent, dans la même période, un rôle en Russie. Déjà, vers 1740, un de nos compatriotes, nommé Renaud, connu depuis par les opéras-comiques qu'il composa pour la foire Saint-Laurent, avait été chef d'orchestre à Saint-Pétersbourg et y avait écrit la musique de quelques ballets. Sous Catherine, un autre Français, Bulan, originairement basson, vécut en Russie et écrivit de la musique sur des textes russes. Français aussi était le baron de Vanjour, pianiste élégant, attaché à la cour impériale, qui tenait la partie de piano dans les séances de quatuor données à l'Ermitage, et qui a mis en musique divers textes russes et italiens. En 1788, de concert

avec le prince Youssoupow, il présenta à l'impératrice un projet de réforme des théâtres.

Ce qui est plus intéressant pour notre sujet, c'est le développement de l'opéra national. Ce développement, sous Catherine, prit des proportions considérables. Markow évalue à soixante-quatre et Mikhnievitch à soixante-quatorze le nombre des opéras russes écrits durant cette période. Dès 1772, fut donnée, d'après un texte de Popow, l'*Annette*, de Fomine, le premier opéra russe sur un sujet populaire. Ce genre pittoresque réussit d'une manière brillante. Avec Fomine citons, parmi les compositeurs nationaux applaudis, Pachkievitch, Kartzeli, Titow, Ekkel, Matinsky et le prince Gortchakow. Ces deux derniers écrivaient à la fois la musique et le livret.





CATHERINE II (1729-1796).

Notons que Pachkievitch collabora avec Sarti et Canobbio à la musique d'un ouvrage patrio-

tique, *l'Origine du gouvernement du prince Oleg.*

A ces compositeurs, il conviendrait de joindre celui auquel on doit la musique de *Milene*, d'après un livret du poète Kheraskow. Ce musicien était un serf du prince Wolkonsky, et, à cause de sa qualité de serf, son nom est demeuré inconnu.

Matinsky, que nous venons de citer, et qui, par parenthèse, avait été, lui aussi, un serf, travailla comme librettiste pour le compte d'autres musiciens ; on lui doit notamment les poèmes de *la Régénération*, *Une bonne Fille*, *Plenire et Zélime*, *le Pacha de Tunis* et *la Cour des marchands*, un des opéras les plus favorablement accueillis de Fomine, qui réussit également beaucoup avec l'ouvrage intitulé *la Chance d'après le sort*.

Mais son succès le plus retentissant, Fomine l'obtint par son *Meunier*, dont le texte était d'Ablésimow, mort en 1785 à Moscou. Ce qui distingue cette œuvre, c'est son relief franchement populaire, son aspect caractérisé, dû souvent à l'emploi de motifs nationaux. L'interprétation en fut remarquable ; elle était confiée à des artistes russes, Solichkine, Choucherine, le comique Ojoguine, et un autre comique excellent, Kroutitzky, à qui l'impératrice, en témoignage de sa satisfaction, donna une montre d'or. *Le Meunier*, qui avait atteint une réputation durable, a été repris, avec un certain éclat, en 1850. Le rôle principal était alors dévolu au célèbre Martinow.

On sait que Catherine II ne dédaigna pas de mettre elle-même la main à plusieurs livrets d'opéras populaires. Elle eut, d'ailleurs, dans cet emploi de son

activité, d'assez nombreux collaborateurs : le premier chambellan Chouvalow, les comtes Mamonow et Strogonow, le prince Platon Zoubow, le secrétaire Khrapovitzky, l'ambassadeur d'Autriche, M. de Cobenzl, l'ambassadeur français, Louis-Philippe de Ségur, le prince de Ligne, le Français Destat, attaché au



THÉATRE DE L'ERMITAGE. — COUPE SUR LA SCÈNE.

cabinet impérial, et la fille de l'acteur français Aufrein.

La musique de trois de ces opéras a été écrite par Fomine. Ce sont *Fédoul*, en un acte, *le Paladin Novgorodien Bouslavitch*, en cinq actes, sujet emprunté à un conte populaire et à diverses chansons, et *le Bonhomme Kosometovitch*, en cinq actes. Les autres sont *Févée*, en quatre actes, avec musique de Brix, *l'Intrépide Paladin Akhridévitch*, avec musique de

Martini, et *l'Origine du gouvernement du prince Oleg*, mentionnée plus haut.

Il est à noter que, jusqu'en 1766, il n'y eut pas, à Saint-Pétersbourg, de spectacles publics. Les représentations de cour avaient lieu d'abord à l'Ermitage, dans une dépendance en bois bâtie sous Élisabeth, puis au Palais d'Hiver. Ces représentations, naturellement gratuites, sortes de galas par invitations, n'étaient accessibles qu'à la noblesse. Les places étaient réparties selon les exigences du *tchinn*. Il y avait trois catégories de spectacles, les grands, les moyens et les petits. Aux grands galas étaient invités les personnages de la plus haute aristocratie, le corps diplomatique, les étrangers de marque. Les hommes devaient être en grande tenue, les femmes parées, avec pierreries. On sait qu'Élisabeth avait impitoyablement frappé d'une amende de cinquante roubles ceux de ses invités qui, pour une raison quelconque, croyaient pouvoir se dispenser d'assister au spectacle.

Les séances moyennes comportaient moins d'apparat et de luxe. Quant aux petites séances, elles étaient réservées à la famille impériale et à quelques intimes.

L'inspection et la haute direction des théâtres et de la musique, sous le règne de Catherine, furent tout d'abord confiées au maréchal de la cour Sivers, puis à un autre courtisan, lettré de valeur, Ivan Perfiliévitch Ielaguine; celui-ci se déchargea de ce soin sur le général Strekalow, dont la gestion désordonnée mécontenta l'impératrice. Elle le remplaça par Soïmonow, auquel succéda Khrapovitzky.

M. Mikhnievitch a pu, d'après des documents du

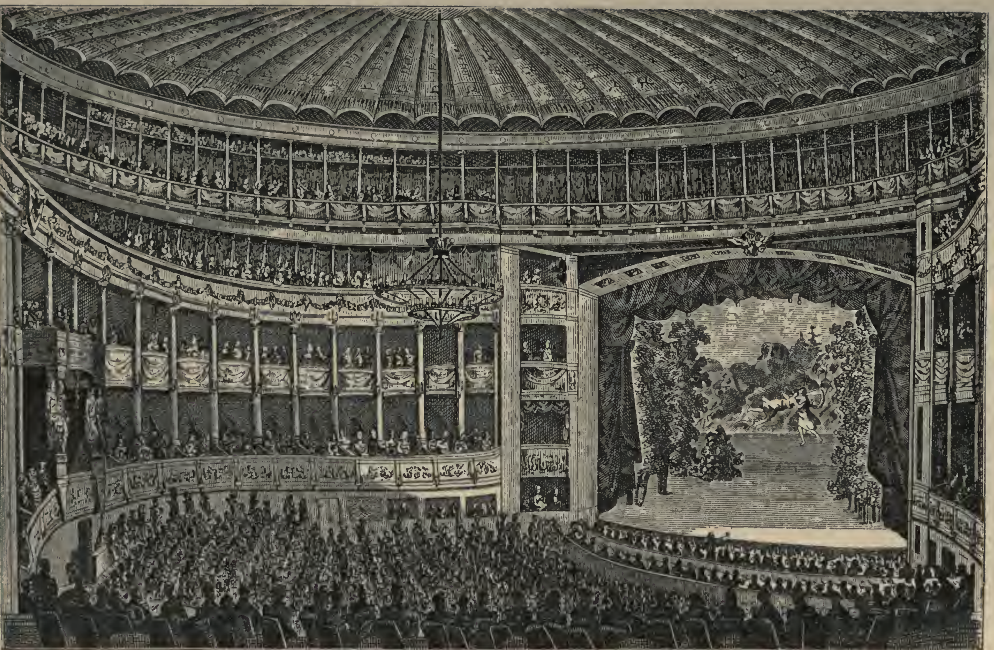


SCÈNE DE LA FONDATION DE MOSCOU DANS « LE GOUVERNEMENT DU PRINCE OLEG ».

temps, reconstituer le chiffre des honoraires payés aux différents artistes du théâtre. L'appointement moyen d'un premier chanteur était de trois mille cinq cents roubles. Une *prima donna* touchait deux mille roubles. Le premier maître de chant attaché au théâtre en recevait cinq mille; ceux qui venaient après lui avaient une indemnité de mille roubles. Six cents roubles constituaient la rétribution d'un poète, auteur de livrets.

Des chanteurs étrangers illustres, tels que Marchesi, Bruni, la Todi, la Gabrielli, se firent entendre à Saint-Pétersbourg sous le règne de Catherine. Mais les chanteurs nationaux étaient déjà nombreux et brillants. Les principaux virtuoses russes du chant furent alors, à Saint-Pétersbourg, les ténors Kamouchkow, Prokofiew, Souslow, Volkow, la basse Kroutitzky (celui dont nous avons parlé plus haut, le créateur du *Meunier*), excellent chanteur et comédien supérieur, la basse Petrow, le baryton Rikalow, les bouffes Tchernikow et Vorobiew. Ce dernier, élève de Marochetti, connaissait à merveille les mœurs populaires et excellait dans ce que l'on nommait les « opéras de moujiks ». Parmi les femmes, nous signalerons, toujours à Saint-Pétersbourg, Mme Mikhaïlow, dont le beau soprano était admirablement timbré, et qui chantait avec un art inimitable les chansons russes populaires.

A Moscou, où nous retrouvons Ojoguine, cité ci-dessus, nous rencontrons le remarquable ténor Zalichkine; Savinow, Siniavine, Chniderow, également ténors; les basses Lapine, Voïevodine, Medviedew, Oukrassow, et, parmi les cantatrices, deux artistes hors ligne, Mme Siniavsky et Mme Sokolowsky,



SALLE DU GRAND-THÉATRE DE SAINT-PÉTERSBOURG AU TEMPS DE CATHERINE II.

à laquelle, en 1781, un soir qu'elle chantait *Zémire et Azor*, de Grétry, les auditeurs transportés jetèrent leurs bourses et leurs bijoux. Nommons aussi Mmes Nossow, Boudenbrok, Karanevitchew et Barantcheiew.

Une mention à part est due à Élisabeth Ouranow qui épousa l'acteur Sandounow, et que l'on désignait souvent sous le simple nom familier de Lise ou Lisette. Elle était très belle. Sa voix était un superbe mezzo-soprano qui s'étendait du *sol* grave au *mi* aigu. Elle devait son excellente méthode aux principes de Paisiello et de Martini. Sa carrière fut longue et riche en éclatants succès.

Signalons comme un trait de mœurs l'engouement de certaines dames de l'aristocratie pour les chanteurs, surtout les chanteurs étrangers, et en particulier Mandini. La princesse Dolgoroukow avait pour lui les plus flatteuses prévenances, et la princesse Kourakine, qui l'admettait dans son intimité, racontait avec orgueil « qu'il avait passé toute une soirée chez elle en robe de chambre et en bonnet de nuit ».

La virtuosité instrumentale n'était pas moins en honneur que le talent vocal. Nous rencontrons alors un excellent violoniste russe, Antoine Khandoschkine, familièrement appelé Antoschka. Fils d'un tailleur, c'est à la libéralité de Léon Narischkine qu'il dut de pouvoir aller faire des études en Italie, où il devint élève de Tartini. Bon compositeur, il a varié pour son instrument, en deux séries, douze chansons russes. Loghinow, également bon violoniste, appartenait au quatuor entretenu par le comte Zoubow. On peut rap-



UN MUSICIEN MOSCOVITE.

procher de ces noms celui de Sila Kareline, excellent chef d'orchestre, au service du chambellan Vadkowsky.

Wanzura, qui, en 1787, occupait, comme violon, le premier pupitre au théâtre et qui dirigea l'exécution des concerts de la cour, était né en Bohême. Mentionnons encore le violoniste Blyma, plus tard chef d'orchestre à Moscou, puis directeur, à Kiew, d'un orchestre particulier, et le flûtiste Rapp qui, assez singulièrement, avait préludé à sa carrière musicale par des études de théologie.

Le clavier ne nous fournirait pas beaucoup de noms à signaler; mais, à la fin du siècle, nous trouvons, à Moscou, un habile facteur, Huebner, qui fabriqua des pianos de qualité solide et fine. Ce Huebner réalisa l'idée d'un musicien français, Poulleau, qui résidait alors dans la même ville, et qui avait imaginé un instrument assez analogue, pour le timbre, à ce que l'on a appelé depuis le piano-quatuor.

Indépendamment des artistes professionnels, on rencontre alors plusieurs personnalités de haute naissance qui se distinguèrent par leur talent instrumental ou vocal. Le prince Repnine était un flûtiste de mérite. La princesse Cantemir, bonne pianiste, pourvue d'une solide instruction théorique, chantait avec goût. Elle se fit souvent entendre dans des duos avec Marigi. On vantait aussi, comme cantatrice, la princesse Catherine Romanowna Dachkow, femme éminente, qui faisait des vers et écrivait de la musique, et qui, admirée de Diderot, amie très particulière de la tsarine, fut investie par elle de la présidence de l'Académie des sciences.

Les gens du monde aimaient à paraître sur des scènes privées. Ainsi en était-il de la comtesse Golov-

kine. Mme Vigée-Lebrun, dans ses mémoires, vante, à cet égard, les aptitudes de la princesse Dolgorouky, l'une des « lionnes » de la haute société. Le grand-duc héritier Paul lui-même ne dédaignait pas de se produire comme acteur-amateur.

Ce goût, au reste, existait déjà sous Élisabeth. Des affiches de ce temps portent les noms de la princesse Galitsine, des comtesses Voronzow, Bruss, Strogonow, Apraxine, des comtes Apraxine, Bruss et Chérémetiew.

Le dilettantisme se marquait aussi dans l'usage de plus en plus répandu où étaient beaucoup de grandes familles, telles que celles des Tcherbatow et des Narischkine, d'entretenir des orchestres particuliers, généralement composés, comme on l'a dit précédemment, de serfs recrutés dans leurs domaines.

La musique était devenue une partie intégrante de l'éducation, surtout en ce qui concerne les jeunes filles. Elles devaient, pour se conformer au bon ton, savoir chanter et s'accompagner avec le clavecin ou le piano, la harpe, la guitare. La musique était sérieusement étudiée par les cinq cents jeunes filles qui, à Saint-Pétersbourg, étaient élevées à l'Institut de Smolny. L'impératrice s'intéressait à leurs progrès et venait assister aux concerts et aux spectacles qu'elles organisaient. Ces jeunes filles (pour qui Voltaire, disons-le en passant, avait promis d'écrire) participaient aux représentations de l'Ermitage. Elles y avaient pour partenaires les cadets, à l'école desquels des exercices analogues avaient été introduits, sous Élisabeth, par l'initiative du prince Youssoupow.

Un genre musical qui, parfois avec originalité,

commence à apparaître à l'époque de Catherine, est celui de la romance, dont M. César Cui a raconté la curieuse et attrayante histoire. Musicalement, ce genre fut cultivé par la plupart des compositeurs en vogue, ceux que nous avons déjà nommés. Les paroles étaient dues à un assez grand nombre de poètes, tels que Trediakowsky, médiocre par plus d'un côté, mais qui, par l'accentuation de certaines syllabes, fit faire à la prosodie un progrès en déterminant la versification « tonique » ; Lomonossow, à la fois érudit et poète ; Soumarokow, Derjavine, créateur remarquable, le prédécesseur et le parrain de Pouchkine ; Bogdanovitch, Kapnist, Pavlow, Dimitriew, le prince Gortchakow, et Neledinski-Meletzky, homme d'un talent considérable, imitateur ingénieux et adroit des formes du langage populaire, dont les vers furent surtout mis en musique par un compositeur polonais éminent, Joseph Kozlowski.

Déjà la musique populaire avait de grands admirateurs, tels que le prince Orlow Tchesmensky, ou certains courtisans de Catherine, qui goûtaient fort, outre les chansons tziganes, celles des différentes contrées du territoire russe. On formait déjà des recueils de ces chansons. Parmi ces collections (contemporaines de celles que Pratch donna à Prague et pour la seconde édition de laquelle Théodore Lvow écrivit une préface, véritable traité historique et philologique de grande valeur), on peut désigner celles de Chichkine et de Klutcharow.

Dès lors aussi, il existait une littérature musicale. Il faudrait d'ailleurs, pour les temps antérieurs, faire

figurer dans cette section (la Livonie étant, à partir de Pierre le Grand, devenue moscovite) le Livonien



MUSICIENS DES PROVINCES RUSSES D'ASIE.

Ludenius, professeur et bibliothécaire à Dorpat, auteur d'une *Oratio de musica.* De même pour le prince

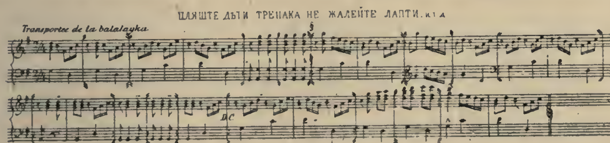
Démétrius Cantemir, devenu vassal de Pierre le Grand ; écrivain polyglotte, il avait approfondi les idiomes slaves et notamment le vieux slavon, qui a servi à la traduction, à l'usage de l'Église orthodoxe russe, des liturgies byzantines. Plus tard, nous rencontrons le prince Belosselsky, correspondant de Voltaire, de Rousseau, de Marmontel, auteur du petit écrit intitulé *De la musique en Italie*, opuscule vanté par Suard et qui a attiré l'attention de Forkel. Observons que c'est par erreur que Fétis, rectifié sur ce point par Thoinan, a attribué au prince Belosselsky de l'hostilité contre Gluck, sur le compte duquel, au contraire, il s'exprime avec déférence.

Nous ne passerons point sous silence Charles de Morgenstern, Allemand de naissance, devenu conseiller d'État en Russie, qui a touché aux questions musicales dans son *Projet d'une introduction à l'esthétique;* ni Poelchau, né en Livonie en 1773, et qui, ayant vécu pendant la première partie de sa vie en Russie, devint ensuite, à Berlin, l'un des membres les plus appliqués et les plus utiles de la *Singakademie*. Par ses trouvailles en Italie et par l'augmentation du fonds laissé par Emmanuel Bach, il forma la magnifique collection de manuscrits et d'imprimés, achetée plus tard par le roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, et dont le catalogue a été établi par Dehn.

Un fait très significatif, au temps de Catherine, est la multiplicité des journaux et revues où l'on s'occupait de questions esthétiques, et particulièrement de musique. Ces publications étaient en telle abondance que si l'on comparait leur nombre au chiffre des publi-

cations similaires d'aujourd'hui, l'on serait tenté, contre toute vraisemblance, d'admettre à cet égard, dans les goûts régnants, un mouvement rétrograde.





DANSE ET CHANT POPULAIRES.

Nous n'avons rien dit jusqu'ici de la musique religieuse. Elle eut aussi, en Russie, sous le règne de Catherine II, une belle page dans l'histoire artistique. Un fait considérable en ce sens fut la participation des artistes étrangers, rompus aux formes du style savant,

et qui presque tous, à Saint-Pétersbourg, parallèlement à leurs productions dans le genre profane, s'exercèrent dans le genre sacré. Ils composèrent pour l'église, écrivant des oratorios et des pièces d'ordre divers, étendant la polyphonie, qu'ils poussèrent parfois jusqu'à vingt-quatre voix. On dut ainsi des œuvres religieuses à Araja, à Zoppis, à Bulan, à Startzer, à Galuppi, à Paisiello, à Cimarosa, à Martini, à Vanjour.

Quant aux compositeurs russes de musique religieuse, nous désignerons premièrement, pour cette période, Degtiarew. Il avait d'abord appartenu à la chapelle vocale du comte Chérémetiew, dont il dirigea plus tard la musique. Il fit des études de langue et de littérature à l'Université de Moscou. Il apprit la théorie musicale de Sarti, avec lequel il fit un voyage en Italie. Il a laissé une soixantaine de morceaux d'église, empreints pour la plupart, malgré le « goût de roulades » que quelques-uns lui ont reproché, d'un profond sentiment religieux, et parmi lesquels on peut citer comme très connus son *Gloria in excelsis*, son *Chant des chérubins*, son *Pater noster*, son *Vere dignum et justum est*. Il composa aussi un oratorio sur l'affranchissement de Moscou, lors de l'invasion des Polonais en 1612. Sa mort, survenue en 1813, l'empêcha d'achever l'oratorio parallèle qu'il avait entrepris sur la fuite de Napoléon. Il avait traduit de l'italien le traité de Congedini sur la théorie de la musique. Ce travail est demeuré manuscrit.

Nous nommerons après lui son condisciple auprès de Sarti, Vedel, qui, pris par le service militaire et

devenu capitaine, dirigea le chœur du général Levaninow, à Kiew. Ses productions, non publiées, appartiennent à la bibliothèque de l'Académie ecclésiastique de Kiew.

On conte à son sujet que le prince Daschkow, ayant entendu dans le couvent de Saint-Michel, à Kiew, son motet à quatre voix : « Jusqu'à quel temps m'oublieras-tu, mon Dieu ! » exécuté sous sa direction, lui donna, dans un élan d'enthousiasme, son écharpe brodée d'or, avec une bourse contenant cinquante impériales. Une libéralité analogue, mais plus importante encore, lui fut faite, dans une autre occasion, par Trochinsky, un moment ministre de la justice sous Alexandre Ier.



BORTNIANSKY (1751-1825).

Son élève, Tourtchaninow, qui finit par appartenir

au clergé, doit aussi être mentionné. Il faisait partie du corps des chasseurs à pied, alors en formation, lorsque Potemkine, émerveillé de sa voix, le recommanda à Sarti. Dans ses compositions, il fit preuve d'un grand souci archéologique, d'un profond respect à l'égard du caractère de la mélopée liturgique. Aussi, lorsque plus tard le Saint-Synode prohiba, comme trop mondaine, l'œuvre de beaucoup de compositeurs religieux de ce temps, les compositions de Tourtchaninow, à cause de leur aspect grave et simple, échappèrent à cette rigueur.

Nous citerons encore un élève de Sarti, Stepan Davidow, puis Redrikow, Vinogradow et Basile Titow.

Mais tous ces noms pâlissent devant ceux de Beresowsky (auprès duquel une mention est due à Ratchinsky) et de Bortniansky. Ce fut à l'Académie ecclésiastique de Kiew que Beresowsky fit ses premières études. Quand il fut devenu chantre dans la chapelle impériale, sa belle voix, ses aptitudes manifestes pour la composition, le désignèrent à l'attention de Catherine. Elle l'envoya en Italie, à Bologne, où il reçut l'enseignement du Père Martini. Il acquit le sens et l'entente de la polyphonie vocale, la pureté et l'élégance du style. Lorsqu'il fut de retour en Russie, il ne trouva pas à tirer un grand parti de ses talents; il rencontra de l'opposition, et d'ailleurs il eut peut-être le tort de vouloir trop italianiser le chant liturgique de l'église autonome. On dit que les déceptions hâtèrent sa fin, survenue en 1778.

A peu près contemporain, à peine postérieur, Bortniansky se fit remarquer dès son enfance par sa

Violoncello

Fagotto

L'harpa

Fortepiano

allegretto

ÉCRITURE MUSICALE DE BORTNIANSKY.

belle voix de soprano. Son premier maître fut Galuppi qu'il alla ensuite retrouver à Venise. Il s'exerça plusieurs années sans relâche, produisant un très grand nombre d'œuvres vocales et instrumentales. Quand il fut revenu en Russie, son influence se marqua de deux façons. D'abord, dans l'ordre pratique, investi de la direction de la chapelle impériale, avec le titre de conseiller d'État actuel, il recruta partout de belles voix, s'occupa de les discipliner, de les cultiver, et obtint ainsi une incomparable perfection d'exécution. En second lieu, comme compositeur, il fit preuve d'une réelle originalité, se servant avec art de ce que l'ancienne mélopée rituelle pouvait offrir de coloré, d'expressif et de saisissant. Ses quarante-cinq psaumes et motets à quatre et huit voix ou même à dix voix en double chœur, sa « Liturgie » ou messe orthodoxe à trois parties, son quatuor vocal *Hymne chérubique*, sa suite de morceaux, exquis par leur suavité et leur sérénité, intitulés *Chants des séraphins*, sont, en ce sens, des monuments durables.

Nous ne devons pas omettre, en terminant, les noms de quelques autres compositeurs qui ont travaillé pour les églises de Russie, Biardi, Heine, Alegri, Markow et Makarow.

La tradition, continuée par des maîtres tels que Varlamow, dont les *Chants chérubiques*, à deux, quatre et huit voix, sont remarquables, s'est maintenue jusqu'à Lvow, dont nous nous occuperons ci-après, et qui, dans sa direction de la chapelle impériale, eut en Vorotnikow un collaborateur des plus distingués.

CHAPITRE V

LA MUSIQUE EN RUSSIE DANS LA PREMIÈRE PARTIE DU XIXe SIÈCLE

Le règne de Paul Ier. — Réaction. — Alexandre Ier. — Séjour de Boïeldieu à Saint-Pétersbourg. — Cavos. — Les compositeurs russes. — *La Roussalka du Dniéper*. — *Iam; le Mariage de Filatka,* etc. — Les événements de 1812. — Manifestations artistiques. — *Le Paysan*. — Les chants patriotiques. — Chanteurs et chanteuses. — Le Cercle musical et la Société philharmonique. — Goût croissant pour la musique populaire. — L'opéra russe. — Verstowsky.

Le règne de Paul Ier fut, en toutes choses, l'ère d'une réaction qui eut son contre-coup sur l'art musical et ses manifestations. L'empereur Paul était un peu musicien et jouait du piano, mais néanmoins il ne favorisa pas beaucoup la musique. Un de ses premiers soins fut de restreindre jusqu'à l'exiguïté les orchestres militaires. Ayant un jour vu figurer un grand nombre de musiciens en tête du régiment de Préobrajensky, il déclara qu'ils étaient en quantité excessive et demanda quels étaient les deux meilleurs. Quand on les eut fait sortir des rangs (c'étaient des clarinettistes), il dit : « Ceux-là me suffisent ! » Un

peu plus tard, il fixa à cinq le nombre des musiciens par régiment d'infanterie, et à sept pour les régiments d'artillerie.

S'étant aperçu que, dans plusieurs églises, on exécutait des morceaux de concert contenant des airs de facture moderne, il ordonna, par un ukase du 18 mai 1797, l'emploi exclusif des chants anciens.

Ce monarque, qui interdit l'usage du français dans certaines circonstances, défendit de danser les danses françaises. Fort rigoriste, il voulait ramener la sévérité des mœurs passées; il institua ou rétablit l'usage de sonner le couvre-feu à neuf heures du soir. Jaloux de ses prérogatives, il exigeait que les dames de la cour qu'il rencontrait en promenade descendissent de voiture pour lui faire la révérence, au besoin dans la boue.

Malgré ses dispositions peu encourageantes pour l'art, il confia la direction des théâtres à Alexandre Narischkine, homme aimable et hospitalier, et, sous son règne, il y eut encore à Saint-Pétersbourg une troupe française. La musique étrangère était, du reste, toujours en faveur auprès du public. Un Italien, Antonelini, remplit alors le poste de maître de chapelle. Il écrivit la musique de plusieurs ballets. Ce genre était fort à la mode. Notons en passant que l'empereur, dégoûté de voir des hommes danser sur la scène, les remplaça par des travestis.

Les opéras étrangers joués alors avec succès furent, outre trois œuvres de Canciani, *la Flûte enchantée* et *les Noces,* et aussi l'*Iphigénie en Aulide,* de Gluck. L'opéra russe vécut surtout de reprises. Quant aux pièces nou-



DANSE TCHERKESSE.

velles, elles ne dépassèrent point le nombre de huit, sur des livrets de Klouchine, du prince Belosselsky, de Damsky, de Kapnist et du poète Serge Glinka. La musique en était due à Fomine, à Bulan, à Pachkiévitch, à Belosselsky, à Kozlowski, à Branitzky et à Titow. Sur les deux frères Titow, les renseignements biographiques manquent.

Les interprètes les plus en vue étaient Samoïlow et la belle cantatrice Sophie Tchernikow, dont la voix de soprano était superbe, et qui possédait un remarquable talent dramatique.

Au point de vue qui nous occupe, le règne d'Alexandre Ier fut beaucoup plus fécond et plus brillant. Ce fut alors que Boïeldieu, appelé par l'empereur, fit en Russie un séjour de huit années. Il y contribua dans une large mesure à l'organisation de la musique militaire, et il y écrivit neuf ouvrages : *Aline reine de Golconde, Amour et Mystère, Abderkhan, Un tour de soubrette, la Jeune Femme colère, Télémaque, les Voitures versées, la Dame invisible, Rien de trop,* ainsi que de nouveaux chœurs pour l'*Athalie* de Racine. En 1811, il eut pour successeur Steibelt qui, outre des ouvrages en russe, composa à Saint-Pétersbourg deux opéras français, *Cendrillon* et *Sargines.*

Des opéras russes furent écrits par Soliva père, par Sapienza, et surtout par le Vénitien Cavos, personnalité à plusieurs égards considérable, qui séjourna en Russie de 1798 à 1840, et qui fut l'auteur de beaucoup d'ouvrages sur des livrets russes : *les Ruines de Babylone, le Phénix, la Force d'Élie, le Prince invisible,*

le Règne de douze heures, l'Inconnu, la Poste de l'amour, Un nouvel Embarras, le Poète cosaque, les Trois Bossus, le Fugitif et *Ivan Soussanine*, dont le sujet est le même que celui de *la Vie pour le Tsar*, de Glinka. Cavos composa aussi un opéra français, *les Trois Sultanes*. Dans toute cette production, ce musicien instruit, qui jadis, tout jeune, avait obtenu au concours, à Venise, la place d'organiste de Saint-Marc, donna des preuves multiples de savoir et de talent. Plusieurs de ses ouvrages restèrent longtemps au répertoire. Le caractère italien prédomine en son œuvre, malgré une intention évidente, en certains cas, de s'imprégner du coloris russe. Le fils de Cavos, comme celui de Soliva, a occupé à Saint-Pétersbourg la position de chef d'orchestre.



CAVOS (1775-1840).

Il y eut simultanément dans la capitale, sous le règne d'Alexandre Ier, des troupes de nationalité russe, française, allemande, italienne, et même une troupe polonaise, sous la direction de Kajinski. D'après les évaluations de Markow, on représenta sous ce règne jusqu'à cent trente-quatre opéras, dont quarante-cinq opéras russes originaux et quatre-vingt-neuf traductions. Les compositeurs principaux d'opéras russes furent, avec Cavos, A. Titow, qui fit dix grands ouvrages, sans compter des vaudevilles et de petites pièces de circonstance, Kachine, Maurer, Kauer et Davidow, Miller, Meyer, S. Titow, Pomorsky, Lenhard, Vanjour, etc. Les livrets de la plupart de ces opéras furent écrits par le prince Chakhowskoï, écrivain très connu, qui eut par ses travaux de l'influence sur le développement de l'art scénique, par Kniajnine, par le fabuliste Krilow, et par Serge Glinka, Pletcheiew, Malinowsky, Goubet, Iasikow, Arapow, Moukhanow, Ivanow, Liphanow, Volkow, Krasnopolsky, Oline, Loukhnitzky, etc., etc.

Parmi les œuvres des compositeurs étrangers, l'on exécuta surtout celles de Salieri, de Paisiello, de Piccini, de Sacchini, de Guglielmi, de Duni, de Paër, de Grétry, de Gaveaux, de Méhul, de Cimarosa, de Spontini, de Rossini, de Mozart. Des ouvrages de Kreutzer, de Spohr, de Winter, furent aussi entendus, mais excitèrent une moindre sympathie.

En 1811, le Grand-Théâtre, où l'on donnait les représentations d'opéra russe, fut détruit par un incendie. On joua alors au Petit-Théâtre. En 1811, le Grand-Théâtre fut reconstruit par l'architecte Mauduit.

Entre les opéras russes qui alors parvinrent au

succès, nous devons signaler *la Roussalka du Dniéper*, dont le livret, tiré d'une légende allemande, était de Krasnopolsky. La musique avait été composée par Kauer et S. Davidow. En 1804, Krasnopolsky écrivit une suite de cette *Roussalka*. La musique fut encore partiellement l'œuvre de Davidow, mais, cette fois, avec



GRAND-THÉATRE DE SAINT-PÉTERSBOURG.

la collaboration de Cavos. La pièce fut mise en scène avec beaucoup de goût et de luxe. Le rôle principal, à Saint-Pétersbourg, fut chanté par une artiste très bien douée, et alors toute jeune, Mme Boline. A Moscou, ce même rôle fut l'occasion d'un triomphe pour Mme Sandounow, dont nous avons précédemment parlé, toujours en possession de la faveur du public, et qui semblait jouir du privilège d'une perpétuelle jeunesse. Les airs de son rôle furent répétés dans tous les salons, en particulier celui de « la jeune Tzigane ». L'air de Lide,

« Les hommes dans le monde s'attachent à nous comme des mouches », devint également populaire. Cette partition, en somme, doit être regardée comme l'une des plus caractéristiques que l'on ait écrites en ce temps. Beaucoup de motifs qui venaient de là pénétrèrent même dans les couches inférieures de la société.

Il en fut à peu près de même pour l'opéra de Titow, *Iam* (1805). Le poème, dû à Kniajnine, mettait en œuvre l'élément national, principalement sous la forme comique. On y apprécia en particulier l'air, accompagné d'une danse paysanne, de Filatka, sur des paroles écrites en une sorte de patois :

Regarde, regarde-moi bien
Comme je danse le *goloubetz*.

Les mêmes auteurs donnèrent à *Iam* une suite intitulée *Devichnik* (c'est le nom d'un jeu de jeunes filles avec les fiancés) *ou le Mariage de Filatka*. Il s'y trouve des scènes remarquables, entre autres le duo très enjoué de Filatka et Fédora.

Les mêmes encore exploitèrent de nouveau ce filon dans un autre ouvrage, *Possidielki;* ainsi s'appellent les fêtes populaires célébrées dans la semaine qui précède le jour de l'an.

Il y avait là une tentative curieuse d'art national, traité avec humour, mais un peu vulgaire et côtoyant parfois la farce. Les mélodies naïves de la Grande et de la Petite-Russie (il y a aussi des mélodies petites-russiennes dans l'un des ouvrages de Cavos, *le Poète cosaque*) y étaient utilisées, ainsi que des rythmes venus de la Pologne, et même, au besoin, certaines



UNE « CHAMANE TARTARE ».

chansons hébraïques, émanant des importantes colonies juives qui peuplent diverses parties de la Russie.

La haute société affectait de dédaigner, comme

trivial, ce genre d'ouvrages, dans lesquels elle ne voulait voir qu'un amusement pour le commun, une espèce de vaudevilles ou d'opérettes sans distinction et sans conséquence.

Nous ferons remarquer en passant que l'année 1805, date de l'opéra-comique *Iam*, est celle où le feu réduisit en cendres le Théâtre de Pierre, à Moscou. L'année suivante, d'ailleurs, on le rebâtit, sous le même nom, au même emplacement.



LE THÉATRE DE PIERRE.

Ce fut précisément à Moscou qu'en 1809, lors d'une visite impériale, eut lieu une imposante manifestation du sentiment patriotique, à la représentation des *Noëls anciens,* dont le texte était de Malinowsky et la musique de Titow. Quand M[me] Sandounow, dans le rôle de Nastasia, s'avança au proscenium, une coupe à la main, et commença à chanter ces paroles : « Gloire à notre tsar ! Gloire ! » les spectateurs se levèrent, dans

un élan unanime, et, tournés vers la loge de l'empereur, répétèrent ces mots en y joignant des applaudissements sans fin. Mmes Sandounow et Budenbrok, les principales interprètes de l'ouvrage, reçurent du tsar de riches cadeaux. Le *Messager européen* de 1807,



DANSE COSAQUE

dans ses numéros 18 et 24, rendit longuement compte de cette émouvante soirée.

Vers le même temps, indiquons, sur un livret de Serge Glinka, un opéra, *la Belle Olga,* avec musique de Kachine, de qui nous avons eu à parler antérieurement. Complétons ce qui concerne Kachine, en disant qu'en 1806 il entreprit la publication d'une revue spéciale, le *Journal de la musique nationale,* et qu'il avait

préparé une collection de chansons russes, comprenant deux cent cinquante numéros, que ses amis éditèrent après sa mort.

En 1812, les événements politiques réveillèrent fortement le sentiment national qui fut très exalté par la retraite de Napoléon. Cela fut la cause du grand succès que remporta, en 1813, l'opéra de circonstance *le Paysan*, où la haine de l'ennemi, l'attachement au tsar étaient exprimés avec beaucoup de puissance. Tout l'opéra était semé de chants populaires et patriotiques. Le chanteur Zlow, excellent dans le rôle du staroste, obtint un triomphe avec l'air : « Il n'est point dans notre destinée de nous soumettre à l'étranger. » Ce fut dans le public un vrai délire. La guerre avait d'ailleurs fait naître un grand nombre de chants qui jouirent d'une vogue extraordinaire, par exemple, *le Tsar blanc, le Sire orthodoxe*, ou *Au delà des monts et des vallées, Bonaparte*, etc., ou encore la chanson militaire : *Qu'est-ce qui peut être plus agréable pour un soldat que la bataille ?*

Les victoires de Kutusow donnèrent naissance à une foule d'hymnes, de symphonies, d'oratorios. L'œuvre, mentionnée ci-dessus, de Degtiarew, sur la délivrance de Moscou, en 1612, par Minine et Pajarsky, jouit, en cette occasion, d'une faveur extraordinaire.

Nous énumérerons brièvement les chanteurs et les chanteuses les plus en vue durant la période qui nous occupe. Ce furent, à Saint-Pétersbourg, parmi les femmes, Joséphine Fodor, mezzo-soprano, qui excellait également dans le genre sérieux et dans le genre bouffe ;

Mme Nymphodore Semenow, très belle, au jeu charmant, mais dont la voix manquait un peu de souplesse; déjà vieille, elle chanta avec succès le rôle de la jeune fille dans *la Famille suisse;* elle quitta la scène vers 1830, se maria, et ne mourut qu'en 1876, à quatre-vingt-neuf ans. N'oublions pas Mlle Ivanow, admirable chanteuse légère; la jolie Mme Vorobiew, au soprano très agréable, qui, en 1817, se maria à Sossnitzky, et Mme Samoïlow.



LE CHANTEUR SAMOÏLOW.

Auprès d'elles, on peut ranger Mmes Chelikow, Lebedew, Boline, Prévot, puis, à un rang un peu inférieur, Mmes Birkine, Malinkow, Sroganow.

Entre les hommes, une place importante appartient à Vassili Samoïlow qui, tout jeune, à Moscou, avait fait partie du chœur organisé parmi ses ouvriers par l'industriel Kolokolnikow, et qui, en 1803, débuta

dans le rôle de l'Infant, de *la Cosa rara;* il finit d'une manière malheureuse, en se noyant dans le golfe de Finlande. Après lui, nous citerons Klimowsky, créateur de la plupart des opéras de Cavos; sa voix, médiocrement volumineuse, était d'ailleurs charmante, mais ses mœurs peu régulières altérèrent gravement cet organe délicat; — puis les ténors Chemaiew, Chouvalow, Ramazanow, Gebelew, les basses Ianowsky, Iephremow, Petrow, Dollbilow, Gombourow, les bouffes Goulaïew et Palnikow.

A Moscou, en dehors des artistes que nous avons eu déjà l'occasion de désigner, nous nommerons Mmes Nossow, Lobanow et Pomeranzew; les ténors Pomeranzew, Kassatkine, Volkow, Lissitzine; le bouffe Kouraïew. Nous avons déjà parlé de Zlow, mais nous insisterons un peu sur cet excellent chanteur et acteur remarquable, doué d'une belle voix de basse, qui, d'abord étudiant à l'Université de Moscou, fut entraîné au théâtre par un instinct irrésistible et commença par jouer le drame avant de chanter l'opéra.

Nous n'oublierons pas non plus une parfaite cantatrice et actrice d'opéra français, Mme Andrieu.

C'est ici le lieu de signaler, comme remarquable directeur d'orchestre, Kozlowski, déjà cité plus haut, auteur de polonaises très connues et de plusieurs ballets, et, dans l'ordre de la virtuosité instrumentale, les éminents violonistes Lafont et Bœhm.

Le goût de la musique était alors de plus en plus répandu. Comme précédemment, beaucoup de grands seigneurs et de riches particuliers avaient des chœurs et des orchestres privés. Citons en ce sens le comte

Apraxine, Vsevolojsky, Youschkow, les chanteurs du comte Chérémetiew, l'orchestre d'instruments à vent de Narischkine, l'orchestre, composé de cinquante serfs,



DANSE POPULAIRE EN PODOLIE.

du prince Youssoupow, qui, toujours avec ses serfs, avait formé une troupe d'opéra italien, par laquelle il fit exécuter *Otello*, *Semiramide* et la *Norma*. Il y avait des organisations du même genre dans la plupart des grandes villes de province, à Orel, à Jitomir, à Kazan, à Simbirsk. A Moscou, se rencontraient les

chœurs du prince Galitsine, du comte Razoumowsky, de Beketow, de Nesvitzky, sans parler des chœurs religieux de la chapelle Galitsine, du Saint-Synode, de l'Académie ecclésiastique et de l'archevêque. D'après les mémoires de Mme Volkow, il régnait à Moscou une véritable mélomanie. Les concerts de l'Université étaient très fréquentés. Ceux de l'Assemblée de la noblesse attiraient près de trois mille auditeurs. On faisait de la musique, en présence d'auditoires nombreux, dans différentes grandes propriétés avoisinant la ville, par exemple, à Marfino, chez le comte Soltikow, dont la femme et la fille, Mme Miatlew, participaient elles-mêmes aux exécutions. On se rendait en foule, dans le même but, à l'établissement des eaux minérales artificielles ouvert par le Français Soldan.

Il en était de même, aux environs de Saint-Pétersbourg, dans les villas de différents dignitaires de la cour, chez les Narischkine, les Strogonow, etc. En 1823, d'après le *Moniteur de Saint-Pétersbourg*, il y avait dans la ville un nombre considérable de professeurs, beaucoup d'éditeurs et de marchands de musique, les Dalmas, les Petz, les Dittmark, les Lisner, et une quarantaine d'ateliers ou de magasins d'instruments, entre autres les maisons Pinkert, Hant, Schrœder, Tichner, Ludeke, Beck.

Dès 1800 existait à Saint-Pétersbourg le Cercle musical, qui donnait de splendides concerts, et parmi les membres duquel étaient inscrits l'empereur, les princes impériaux et beaucoup de personnalités de l'aristocratie.

En 1802, fut fondée la Société philharmonique, qui



SCÈNE DE CHANT ET DANSE POPULAIRES.

a rendu à l'art de si éclatants services, et parmi les promoteurs de laquelle figuraient de grands personnages, les comtes Strogonow et Wielhorski, M. Narisch-

kine, le chambellan Witovstow, l'assesseur de collège Adelung. Ce fut dans la maison de leur ami, Ral, baron et puissant banquier de ce temps, que fut élaboré le programme de cette fondation. Les travaux de la société furent inaugurés par une exécution magistrale de *la Création*, exécution à la suite de laquelle une médaille d'or fut envoyée à Haydn. On donna ensuite des œuvres importantes de Mozart, de Himmel, de Hændel, de Beethoven, de Cherubini, etc. Nous verrons ci-après quel fut l'éclectisme de cette association et avec quelle intéressante variété elle arriva progressivement à composer son répertoire.

Le goût croissant du public russe pour la musique savante ne lui avait pas fait perdre sa prédilection, si marquée depuis un certain nombre d'années, pour les chants populaires. C'est l'attrait de leurs chants caractéristiques qui avait mis à la mode les tziganes campés dans leurs *tabors*, aux environs de Moscou. Par suite de ce rapprochement avec le beau monde, on vit des femmes tziganes devenir d'authentiques princesses. Cet engouement persista, et il y eut plus tard une certaine tzigane, Tatiana, ou d'après le diminutif affectueux, Tania (elle a publié des mémoires), qui, célébrée par plusieurs poètes, sut, par ses chants, à ce que rapporte M. Mikhnievitch, émouvoir jusqu'aux larmes Alexandre Pouchkine.

Avant d'arriver à Glinka, dont l'apparition marque une si grande date dans l'histoire de la musique russe, nous devons une mention particulière à un compositeur, incomplet sans doute, mais doué d'une certaine imagination, et qui, du moins dans l'un de ses ou-

vrages, manifesta des tendances à certains égards nouvelles. Nous voulons parler de Verstowsky.

Dès l'âge de dix-sept ans il commença à écrire de la musique. Il donna quelques ouvrages légers, où il y a de la facilité mélodique, *les Perroquets de la grand'mère*, *la Quarantaine*, *Une nouvelle Plaisanterie*, *Stanislas*. — *Le Solliciteur*, *la Bergère*, *la Vieille Sorcière* appartiennent à un genre musical un peu plus « corsé ». Il s'essaya aussi dans la musique religieuse. Il écrivit des airs de ballet. Il mit en musique des vers de Pouchkine et de Joukowsky. On peut citer les ballades du *Solitaire*, d'*Hésiode et Homère*, etc. En 1828, il donna à Moscou, au Théâtre de Pierre, un opéra, *Maître Tvardowsky*, dont la réussite fut brillante. Un des motifs de cet



VERSTOWSKY.

ouvrage a joui d'une grande popularité. Un autre opéra intitulé *Vadime ou les Douze Vierges endormies* fut joué en 1832. Enfin, en 1835, Verstowsky mit au théâtre *la Tombe d'Askold*, œuvre qui réussit fort et qui, maintenue longtemps au répertoire, représentée plusieurs centaines de fois devant le public russe, plut, en certaines de ses parties, par son coloris et son relief, en dépit des lacunes de métier. Il y a notamment de l'invention dans les airs et les chœurs du premier acte.

AUTOGRAPHE DE VERSTOWSKY.

Le troisième acte brille par une véritable intensité dans l'expression dramatique. L'ouvrage, fort intéressant en somme, marquait une étape sur la route de l'opéra positivement russe.

Nous rangerons ici, faute d'être assuré de pouvoir lui ménager une place ailleurs, Maurice Bernard, fondateur d'une librairie musicale à Saint-Pétersbourg, ainsi que du journal *le Nouvelliste*, qui existe encore, et auteur de l'opéra *Olga fille d'un exilé*, qui occupa assez longtemps la scène.

Un personnage plus intéressant, sous divers rapports, est Alabiew, qui ne fut guère qu'un amateur, mais un amateur ingénieux et intelligent, et doué de facultés assez rares. Quelques-unes de ses romances

sont très connues, notamment *le Rossignol, le Carillon du soir*, etc. Il arriva au succès avec des espèces d'opérettes, *la Farce nouvelle ou un Conflit théâtral,* et *le Philosophe de campagne*. Il fut moins heureux avec un ouvrage en quatre actes, *Une nuit de lune ou le Lutin familier*. Il a laissé en outre un opéra inachevé. Rappelons qu'Alabiew, dont l'existence fut assez désordonnée et aventureuse, est devenu l'un des héros du roman curieux et à demi historique de Pissemsky, *les Francs-maçons*.

CHAPITRE VI

LA MUSIQUE POLONAISE

L'école musicale en Pologne. Ses origines et son passé. — La tradition : les *colendas* ou noëls. — La culture théorique au XVIe siècle. — La composition vocale : Gomolka, « le Palestrina polonais ». — Musique instrumentale. — Le XVIIe siècle; les maîtres de chapelle italiens. — L'évolution artistique et didactique. — Développement de l'art musical au XVIIIe siècle. — Le théâtre : Kaminski et Jean Stefani. Leurs succès populaires. — Les interprètes. — Amateurs et virtuoses. — Le théâtre musical à Varsovie dans la première partie du XIXe siècle. — Elsner et Kurpinski.

A dater des dernières années du XVIIIe siècle, les destinées de la majeure partie de la Pologne s'étant confondues avec celles de la Russie, il importe de jeter ici un coup d'œil en arrière et de considérer quel appoint artistique, au point de vue musical, pouvait fournir cette accession de l'école polonaise, déjà riche d'une longue tradition et assez particulièrement féconde à la fin de la période que nous venons de parcourir.

Pendant longtemps la Pologne n'avait pas, comme la Russie, constitué un monde à part, un univers clos, tenant à l'Asie, presque dépourvu d'attaches avec le

reste de l'Europe. Dès les temps anciens, l'antique Sarmatie s'était trouvée en contact avec Rome. Quelques-uns des rudes empereurs militaires qui, lors de ce qu'on appelle, un peu abusivement, la décadence, alternèrent, dans la possession du pouvoir, avec les Césars indolents et dissolus, eurent l'occasion de mener de pénibles campagnes contre ces peuplades, encore incultes, à demi nomades, mais, en tout cas, fort belliqueuses. Des Sarmates figurèrent ensuite, aux côtés des Germains, dans les corps auxiliaires dont, à partir d'un certain moment, s'était grossie la puissante armée romaine.

Plus tard, la culture latine, l'usage de l'alphabet latin appliqué à un idiome slave, furent, en Pologne. les conséquences de l'adhésion de ce pays au catholicisme. Il se trouva par là, à plus d'un égard, et nonobstant la distance topographique, en communication avec la civilisation commune de l'Occident, soumis à ses règles et pénétré de ses influences.

C'est dans le chant religieux que nous voyons poindre tout d'abord, en ces régions, le développement de l'art musical. Observons d'ailleurs qu'avant l'introduction, chez les Slaves catholiques, du rituel romain, les Polonais, les Tchèques, les Ruthènes et autres peuples « slaves de l'ouest » avaient à leur disposition, vers le IXe siècle, des livres liturgiques, la Bible, le Psautier, dans leur idiome natal. L'auteur de cette version avait été saint Cyrille.

Au moyen âge se composaient et se chantaient, en Pologne, des hymnes, des cantiques, des noëls (*colendas*) sur des textes conçus dans la langue maternelle.

Il s'est conservé quelques monuments de cette primitive musique religieuse populaire. Dans un de ces spécimens, un noël, se dessine déjà le rythme caractéristique de la polonaise. Au XIVe siècle, sous le règne de Vladislas Loketek, un prêtre, Vitowsky, écrivit des chants sacrés sur des textes en langage vulgaire. Il en est de même, à cette époque, pour les chants religieux et le psautier de la reine Malgojata, et pour les productions de Jean Campa Lodzi. Les vestiges de l'art musical de ce temps se trouvent réunis dans les livres de chant d'église, connus sous le nom de *Cancionales*, qui furent imprimés à Kœnigsberg en 1554, à Cracovie en 1556 et à Prague en 1558.

En Pologne, le mouvement intellectuel, au XVIe siècle, était déjà intense. L'Université de Cracovie jouissait d'une grande célébrité. Dans notre *Histoire de la musique allemande*, nous avons mentionné divers Germains, qui étaient venus y augmenter leur science. Un autre témoignage de cette réputation est l'allusion que, dans son *Faust*, Marlowe fait à ce fameux centre d'études. En ce qui concerne spécialement la musique, nous rencontrons alors le nom d'un théoricien, ecclésiastique, Felsztyn, reçu bachelier, *bacchalarius*, ès arts libéraux, dans cette université, et attaché au culte paroissial, *parochialis*, d'une localité de la Pologne. Il était maître de la technique de l'une et l'autre musique, *utriusque musices*, c'est-à-dire du plain-chant et de la musique mesurée. L'un des livres de Felsztyn, *Opusculum... pro institutione adolescentium in cantu simplici seu gregoriano*, devint, en troisième édition, l'*Opusculum... noviter congestum* par l'honorable (*ho-*

norandus) Sebastianus Felstinensis, grossi d'un traité sur la *musica figurativa.* Ce dernier traité est dû à Cromer. Mais la doctrine de la « musique figurée »



ÉCOLE DE CHANT POLONAISE AU XVe SIÈCLE.

occupa ailleurs Felsztyn lui-même, si l'on s'en rapporte d'une part à une indication du catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Berlin, d'autre part à deux imprimés du temps, portant respectivement les dates de 1519 et de 1597. A la demande du roi Sigismond Ier, Felsztyn publia un certain nombre d'hymnes ecclésiastiques *vario melodiarum genere editi.* Au même ordre d'idées se rattache son important ouvrage

des *Directiones musicæ.* Felsztyn donna encore une édition correcte des *Dialogues sur la musique*, composés, aux derniers âges de l'empire romain, par le grand archevêque d'Hippone, saint Augustin, et il paraît avoir été l'auteur d'un de ces écrits, si nombreux alors, consacrés au panégyrique de la musique, l'*Oratio de musicæ laudibus.*

A vrai dire, cet opuscule, imprimé en 1540, serait réellement, d'après une autre attribution, de l'helléniste Georges Libanus, né en Silésie, mais devenu professeur à l'Université de Cracovie, et qui, bon musicien, se mêla, selon la curieuse formule latine du temps, d'enseigner les éléments de la musique aux apprentis ou conscrits (*tironibus*) *ejusdem negotii studiosis.* Quoi qu'il en soit de ce point douteux, Libanus semble avoir, en tout cas, composé ou compilé une dissertation sur l'accentuation dans le chant ecclésiastique.

Nous citions tout à l'heure Cromer. Il occupa des fonctions civiles sous le règne de Sigismond Ier et finit par devenir évêque. Il avait complété à Bologne, alors un des plus actifs centres intellectuels et scientifiques du monde, ses études, entreprises à Cracovie. Ce fut un polygraphe et principalement un historien. Un *De concentibus musicis* fait partie de ses œuvres, où doit être aussi compris le travail signalé plus haut.

Nous ne devons pas omettre de rappeler le séjour en Pologne, où il fut engagé au service du roi, d'un éminent compositeur allemand de cette époque, Henri Finck. Ses compositions vocales révèlent l'homme ingénieux et érudit, mais certains contemporains le jugeaient « dur de style ». Ce fut à lui qu'un jour qu'il

sollicitait une augmentation de traitement, le roi (l'on ignore si ce monarque était Casimir IV ou son fils Charles-Albert) fit cette plaisante réponse : « Un pinson, que je fais enfermer dans une cage, chante toute l'année et me fait autant de plaisir que vous, quoiqu'il ne me coûte qu'un ducat. »

Il ne faut pas confondre avec ce Finck son homonyme, auteur de la *Pratique de la musique,* qui résida aussi en Pologne, où il fut agrégé à la « clientèle », ou, pour mieux dire, à la *gens* de la puissante maison comtale de Gorka.

A côté des théoriciens, le XVIe siècle, en Pologne, nous présente quelques compositeurs, notamment Szamotelski, dont la carrière fut assez courte. Il dirigea la musique particulière du roi Sigismond-Auguste. Ses concitoyens étaient grands admirateurs de son talent solide et sérieux. La polyphonie vocale fut, à la mode du temps, le genre où il s'exerça. Ses motets, écrits à quatre parties, ont de la valeur. Sa production fut, par l'étendue, assez considérable. Ses *Lamentations de Jérémie* ont laissé le souvenir de compositions d'un bel effet. On doit remarquer que la musique de ses psaumes n'est pas toujours adaptée à la version latine traditionnelle, mais aussi parfois à la version polonaise.

Le poète Kokhanowski fut l'auteur d'une transcription complète du psautier en polonais. Cette traduction était un modèle de fidélité et de sens littéraire. Elle servit à Gomolka, contemporain du roi Étienne Batory, pour ses graves et caractéristiques chants d'église à plusieurs voix. Ce compositeur, né en 1564, a été

parfois surnommé le Palestrina polonais. Il avait étudié la musique en Italie; il reflète dans son style l'influence heureuse de l'école romaine, alors florissante. Ses psaumes, au nombre de cent cinquante, sont écrits à quatre voix. Ils furent imprimés en 1580. Un exemplaire de ce recueil est conservé à la bibliothèque de l'Université de Cracovie. Ajoutons que Gomolka mourut en 1609.

Nous citerons encore la collection, datée de 1586, des *Chants latins et polonais*, composés par le poète et musicien Jean Brandt, originaire de la Posnanie. Ici, une grande part était faite à l'intérêt mélodique, si bien que plusieurs des mélopées de Brandt, grâce à leur contour accusé et précis, ont survécu et se sont longtemps transmises, par tradition orale, dans les populations rustiques, en diverses régions de la Pologne.

Il n'a été jusqu'ici question que de musique vocale. La musique instrumentale est représentée par des luthistes, tels que Dlugorai, qui composa pour son instrument, et de qui quelques pièces bien écrites figurent dans le recueil, le *Thesaurus*, dû à Besard. A l'histoire de la musique polonaise se rattache indirectement, à cause d'un séjour à la cour de Sigismond-Auguste, le souvenir de Bacfart, homme éminent, également distingué par le talent du virtuose et par celui du compositeur. Il a fait imprimer des pièces pour le luth, *in usum testudinis*, comme parle le titre latin d'un de ses recueils. Un contemporain a célébré son habileté d'exécutant en disant qu'on ne pouvait l'entendre sans être « stupéfié par l'admiration comme en présence d'un nouvel Orphée ».

Ce qui prouve à quel point la Pologne était vite devenue un foyer artistique important, c'est l'exis-



SCÈNE DE COURONNEMENT D'UN ROI DE POLOGNE

tence, dès le XVIe siècle, d'actifs imprimeurs musicaux, tels qu'Andrysowicz, de Cracovie, qui publia une grande quantité de collections de morceaux religieux. —

De même la lutherie s'était, dès ces temps-là, beaucoup développée. On voit, par les détails de l'inventaire de Dobruçki, mort en 1602, que ce luthier employait un très grand nombre d'ouvriers.

Nous arrivons au XVII[e] siècle. Une des particularités de son histoire, en Pologne, c'est la présence alors, à la tête de la chapelle royale, de deux maîtres italiens, Pacelli et Scacchi. Pacelli avait temporairement dirigé la maîtrise de la basilique du Vatican. Il fut attiré par le roi Sigismond III. Il fit un long séjour à Varsovie, où il mourut en 1623. On lui éleva un monument funéraire dans la cathédrale, avec une inscription où il était spécifié, non sans un peu de complaisance, qu'il avait surpassé en valeur tous ses contemporains, ses *coetanei*. La même inscription, qui qualifie le roi de « sérénissime » et de « victorieux », attribue à Pacelli une « délectable variété » dans les conceptions. Ce maître fut, à coup sûr, un polyphoniste très exercé. Sans parler de ses madrigaux à quatre et à cinq voix, de ses psaumes à huit voix, il existe de lui des *cantiones sacræ*, où il manie avec aisance de difficiles dispositions à dix et même à vingt voix. Le motet à huit voix : *Factum est silentium*, qui a été reproduit dans une collection de divers auteurs publiée à Rome, est d'un imposant caractère. C'est, somme toute, la sereine allure et la noble façon de l'école romaine. Comme chef des chanteurs royaux, Pacelli avait multiplié les preuves d'aptitude et d'habileté. Des Italiens faisaient partie de cette chapelle, qui comprenait aussi un certain nombre de Polonais. On sait par les récits de plusieurs voyageurs que ces artistes

étaient parvenus vers cette date à beaucoup de cohésion, d'unité, qu'ils excellaient par la finesse des nuances et la largeur du style.

Il est probable que peu d'écrits italiens ont été originairement imprimés à Varsovie. Tel fut cependant le cas pour un opuscule de Scacchi, le *Breve discorso sopra la musica moderna*. Imbu de la pure tradition romaine, qu'il tenait directement d'Anerio, Scacchi rendit de grands services pendant son séjour de trente ans à Varsovie, séjour qui coïncide avec les règnes de Sigismond III et de Ladislas IV. Parmi ses compositions amples, puissantes, d'une solide structure, d'une disposition lumineuse, on peut citer la messe, *Missa omnium tonorum*, à douze voix réparties en un triple chœur, avec instruments, qu'il écrivit pour l'élection et le sacre du roi Casimir.

Diletzki, dont les travaux se poursuivirent en partie à Moscou, était né en Lithuanie. C'est en Pologne qu'il fit ses études. Compositeur, il a laissé des psaumes et des antiennes, à cinq, six et huit voix, qui traduisent plutôt l'instinct naturel que la connaissance approfondie de l'harmonie. Il a le goût des formes savantes plutôt que la capacité de s'en servir avec précision. Théoricien, il a donné en russe deux œuvres didactiques, les premières et pendant longtemps les seules qui existèrent en cette langue. Ces livres ont eu quelque influence et, devenus rares, ils sont aujourd'hui fort recherchés par les bibliophiles.

Bien que le recueil intitulé *Cantus et Luctus* n'ait paru, à Cracovie, qu'en 1714, l'on doit imputer au XVIIe siècle la personnalité et la carrière de leur auteur,

le bénédictin Buchowski, né en 1647. Cet homme distingué, qui occupa quelques-unes des premières dignités de son ordre, et qui fut ensuite admis dans le clergé séculier, avait parallèlement étudié la littérature et la musique. Ses poésies latines sont ingénieuses, délicates, d'un fin travail, d'un tour classique. Les *Cantus et Luctus* sont de pieux cantiques, littérairement pleins d'onction, et pour lesquels il avait composé des mélodies souvent expressives.

Un genre plus profane et plus libre de musique est représenté avec Kremberg, auteur du *Divertissement musical à voix seule et basse continue, ou pour le luth, l'angélique, la basse de viole ou la guitare*. Cet ouvrage fut publié, en 1689, à Dresde, dans cette Saxe où les électeurs furent parfois investis de la souveraineté de la Pologne. Kremberg eut une existence assez errante. On le trouve en 1706 à Londres, où il donna *la Gloire de l'Angleterre*, une sorte d'opéra de circonstance pour l'anniversaire de la naissance de la reine Anne. Il participa quelque temps aux travaux de la chapelle royale anglaise.

La littérature musicale, sous son aspect le plus sévère, est, pour les périodes en question, assez riche. Nous y rangerons les savants écrits latins, sur des sujets attenant à l'acoustique, du mathématicien Broski. Il occupa, à Cracovie, une chaire de philosophie, car il est à noter que l'enseignement de la philosophie, d'ordinaire dévolu, chez nous, à des lettrés, à des humanistes, a été fréquemment confié, à l'étranger, à des hommes principalement versés dans les sciences exactes ou naturelles. N'insistons pas sur la *Musica choralis*

de Broski. Un point plus intéressant est l'étude technique du même, en vue d'établir une gamme divisible en sept intervalles égaux. Mais les tentatives de cette espèce ne constituent, somme toute, loin du grand chemin où passent les foules, que de plus ou moins curieuses excentricités.

Musicien et lettré, Gorzyn a écrit, entre autres ouvrages, un traité élémentaire de musique, qui parut en 1647. Le traité latin de l'historien Starswolski est à peine postérieur. La seule observation générale que suggèrent de tels travaux, c'est cette remarque que la musique, aujourd'hui plus « spécialisée », faisait alors partie, très habituellement, de la culture universelle, des connaissances encyclopédiques par où se distinguaient les savants et les littérateurs de cette époque.

Un autre ouvrage élémentaire est dû au jésuite Lauxmin, provincial de son ordre en Lithuanie. Le titre de ce précis, *Ars et Praxis musica*, rappelle les désignations qu'affectionnèrent pour leurs gros volumes les théoriciens de l'Allemagne. Quant à la *Disputatio de musica* du théologien Schelwig, ce n'est pas une exposition didactique de l'art, mais un simple exercice oratoire d'argumentation universitaire.

Au XVIIIe siècle, auquel nous sommes maintenant parvenu, nous allons voir la musique polonaise se ramifier, se diversifier beaucoup, prendre des formes nouvelles, se réaliser dans le théâtre, dans le genre instrumental, etc., etc. Mais le style religieux continuait à être cultivé conformément au goût classique et selon une tradition instituée dans le pays depuis déjà longtemps. Un des maîtres de l'école, en ce sens,

est l'abbé Gorczynski; placé à la tête d'un établissement musical fondé par Sigismond Ier, il dirigea la chapelle du roi Jean Sobieski et de la reine Marie-Casimire, ainsi que d'Auguste III. Une messe pascale de lui, qui a été publiée en notre siècle, donne une idée avantageuse de son talent. Une partie de ses compositions s'est d'ailleurs perdue. Elles étaient généralement conçues à quatre voix, sous la forme austère qui prévalut si longtemps à l'église.

Bluhme, vers les mêmes années, appartint à la chapelle royale. Il a laissé en manuscrit des « concerti » pour luth, violon, viole et basse. Ce fut à Cracovie que Maxyllewicz exerça les fonctions de maître de chapelle, à la cathédrale, dont les archives conservent plusieurs compositions de lui.

Une figure assez particulière est celle d'Adami, né à Posen, qui fixa successivement sa résidence dans plusieurs localités d'Allemagne. Il fut pasteur et prédicateur, mais tout d'abord il s'était adonné à la musique. Il est l'auteur de quelques compositions, notamment de cantates. Il a fait œuvre aussi d'écrivain, de théoricien, dans ses *Réflexions sur le triple écho d'Aderbach, à l'entrée de la forêt de Stein, dans le royaume de Bohême,* et dans sa *Dissertation philosophico-musicale sur les beautés sublimes du chant dans les cantiques du service divin.* Cet opuscule ne contient guère que des réflexions assez vagues. Un ouvrage plus intéressant est le livre un peu antérieur, dû à Olow, natif de Thorn, et intitulé *Histoire des cantiques polonais, des chanteurs des églises polonaises,* etc. On y trouve des notices substantielles sur les chants

d'église, sur les auteurs de leurs textes et de leur musique. On peut, à l'aide du travail d'Olow, établir la bibliographie des *Kancionaly*, des anciens livres de



KAMINSKI (1754-1821).

chant dans lesquels se détermine, en sa nuance propre, le caractère de la piété de ces populations.

On regarde généralement Kaminski comme le créateur, en Pologne, de l'opéra local. Il était né en 1734, à Slavonia. Son ouvrage *le Bonheur dans le*

malheur, représenté à Varsovie en 1778, est le premier opéra écrit sur un texte original dans la langue du pays. Polonaise aussi était la troupe chargée de l'interpréter. La musique gracieuse et colorée de Kaminski obtint un succès d'engouement. Remarquons que cette partition, d'un développement moyen, ne comportait point de chœurs. Kaminski produisit d'autres ouvrages traités dans le même goût. Un des plus connus est *Sophie ou les Amours du village*, que l'on monta un peu partout en province, et qui, dans la capitale, fut, par une fortune absolument exceptionnelle à l'époque, jouée soixante-seize fois de suite. Pour avoir l'idée du genre aimable et tempéré, impliquant parfois des emprunts faits au coloris populaire, auquel se livrait Kaminski, il suffit de lire les titres de son répertoire : *Simplicité vertueuse*, *le Bal champêtre*, *le Rossignol*, etc. Ce compositeur avait fait de bonnes études à Vienne. Il possédait un esprit agile et une plume alerte. Il y a de l'accent dans sa musique religieuse et une certaine fierté d'allure dans la grande cantate qu'il écrivit pour la dédicace d'un des monuments de Varsovie.

La langue polonaise était parfois employée par les compositeurs étrangers eux-mêmes ; car l'Italien Albertini, maître de chapelle du roi, se servit de cet idiome pour son piquant intermède, *le Maître de chapelle polonais*. Il est vrai qu'il eut recours à l'italien pour son opéra *semi-seria*, *il Don Giovanni*.

Nous parlions tout à l'heure des soixante-seize représentations de la *Sophie* de Kaminski. Un chiffre encore plus élevé fut obtenu, en 1794, par *le Miracle*

ou Cracoviens et Montagnards, dont la musique était d'un compositeur né en 1746, à Prague, mais fixé en Pologne, Jean Stefani. Cette œuvre eut deux cents représentations consécutives. Sans contester le talent de Stefani, l'on peut croire que la cause principale de cette triomphale réussite était l'heureuse idée qu'il avait eue de mettre à contribution, dans cet opéra, les chants populaires. Dans ses autres ouvrages dramatiques, dans ses nombreuses polonaises, Stefani a fait preuve de la même habileté à s'approprier le caractère de la mélodie locale. On lui doit aussi des messes et divers morceaux religieux. Il avait fait ses études élémentaires au couvent des bénédictins de sa ville natale. Il fut ensuite, comme violon, attaché à l'orchestre de la cour, à Vienne. C'est en 1771 qu'il s'était établi à Varsovie.

Si les ouvrages de théâtre dont nous venons de parler eurent de l'action sur les auditoires, ce fut en partie parce qu'ils étaient fort bien exécutés. A cet égard, de précieux services furent rendus par l'école de chant qu'avait fondée, à Varsovie, Sierakowski, homme d'activité multiple qui fut particulièrement un écrivain très fécond. L'institut qu'il avait organisé a alimenté d'excellents chanteurs le théâtre de Varsovie.

Un nom de cantatrice polonaise, à la limite du siècle, mérite d'être retenu, celui de Mme Jasinska. Sa caractéristique était le charme. Elle faisait valoir avec un art infini le dessin mélodique et le rythme des airs locaux. Sa rare souplesse lui permettait de ne pas aborder avec un bonheur moindre la musique du

répertoire étranger. Elle jeta sur la scène un vif éclat, mais pendant un petit nombre d'années, la mort étant venue prématurément la surprendre.

Nous ne savons trop si l'on doit regarder comme appartenant à la Pologne Corona Schrœter. En tout cas, elle était née à Varsovie. Cette artiste de haute valeur, au style médité, expressif, brilla quelque temps à la cour grand-ducale de Weimar.

Nous avons dit que la musique, sous toutes ses faces, s'accrut et se renouvela, en Pologne, dans le cours du XVIIIe siècle. Cette activité se manifesta dans les diverses branches du genre instrumental. C'est ce qu'il serait aisé, en particulier, de démontrer pour ce qui se rapporte à l'orgue. Signalons, pour la période où nous sommes parvenus, les travaux de l'habile constructeur Kosmowski. La facture de la harpe dut beaucoup aux efforts ingénieux du comte Michel Oginski, possesseur de biens immenses, et qui faillit être roi. En partie par l'influence de l'impératrice Catherine, la Diète lui préféra son compétiteur Stanislas-Auguste. Pour se consoler de cette déception, il résolut d'attacher son nom, comme simple particulier, à une vaste entreprise, et il paya de ses deniers les travaux du canal de Lithuanie, qui met en communication la Baltique et la mer Noire.

En même temps, le comte Oginski s'adonnait aux arts et spécialement à la musique. Il jouait avec distinction de plusieurs instruments et surtout de la harpe. Il en améliora les conditions matérielles, portant jusqu'à sept le nombre des pédales, nombre limité à quatre dans la construction de Hochbrucker dont nous

avons parlé dans un autre ouvrage. Ainsi il est de ceux qui ont contribué à faire de cet instrument, assoupli, devenu aisément modulant, l'une des plus précieuses ressources de l'orchestration moderne.

La virtuosité du violon fut, en ce temps-là, très développée chez certains musiciens de race polonaise. A ce groupe appartient Yaniewicz, qui brilla à la paisible cour du roi Stanislas, à Nancy, et qui finit par aller exercer, à l'Opéra italien de Londres, les fonctions de chef d'orchestre. A Londres également se produisit Jean Schrœter. Il jouait avec talent non seulement du violon, mais aussi de l'harmonica, alors assez à la mode, nous l'avons déjà dit, et pour lequel Mozart a écrit. — C'est dans l'ordre des excentriques et un peu des charlatans qu'il convient de placer Bohdanowicz, violoniste, et, de plus, père de huit enfants, qu'il avait, pour les exhiber à Vienne, dressés un peu à la manière d'une bande d'animaux savants. Il avait recours, en vue d'étonner le public, aux procédés les plus étranges. Son « ouverture militaire », moins connue que celle de Ries, comporte tout un appareil de détonations, de décharges, sur le temps fort, de mousqueterie et même d'artillerie. D'autres morceaux présentaient l'imitation de chants d'oiseaux, de cris de quadrupèdes, toute une affreuse musique zoologique. Une autre fois, il s'agissait d'un trio formé par un « siffleur » avec deux violons, non sans un accompagnement d'orchestre, des « trompettes obligées » et des cymbales. Ce violoniste eut la paradoxale fantaisie d'écrire pour trois orchestres *sans violons* une symphonie pittoresque, intitulée *la Bataille*

d'Hermann. (On sait à combien de reprises la musique s'est inspirée des figures légendaires d'Arminius et de Thusnelda.) Méhul, dans *Uthal,* proscrivit aussi les violons; mais il le fit là du moins en vertu d'un calcul assez plausible. — Indiquons encore deux des bizarreries dont Bohdanowicz eut l'idée : l'andantino exécuté par ses quatre filles sur un seul piano, et la sonate prétentieusement nommée, *les Prémices du monde,* jouée par trois exécutants sur un seul violon avec trois archets. Ces puérilités amusèrent un instant les Viennois.

A Vienne aussi se fit applaudir un autre violoniste polonais, Kleczinski. — Ne quittons point les instruments à archet sans relever le nom de Czermak, violoncelliste excellent, qui écrivit beaucoup de concertos d'une disposition habile, et qui avait un jeu très large et très nuancé, particulièrement dans les mouvements lents où il s'agit surtout de chanter.

Le clavier nous remet en présence de la famille Schrœter, dans la personne d'un de ses membres, Samuel, qui eut à Londres des succès de plus d'un genre. Il est du nombre des artistes que le piano a menés à un beau mariage. Il épousa une de ses élèves, appartenant à une famille aristocratique. La famille, d'ailleurs, qui n'avait pas compté sur ces conséquences matrimoniales de l'enseignement d'un art d'agrément, fit casser cette union qu'elle jugeait mal assortie. Elle pensionna, du moins, assez libéralement, ce « mari d'un jour », qui eut de plus la chance d'être pourvu, par le prince de Galles, d'un emploi honorable dans sa maison, avec des appointements considérables.



DANSE POPULAIRE EN POLOGNE.

En Autriche, nous rencontrons à la fin du siècle le pianiste Stanislas Ossowski. Dans la composition, il ne s'exerça qu'en un genre léger et mondain. —

A la même époque, à peu près, l'on sait quelle place occupa dans le monde musical viennois le prince Lichnowski, immortalisé par la dédicace de plusieurs des œuvres de Beethoven. Il fut l'un des admirateurs fervents et l'un des protecteurs du grand homme. Compositeur, le prince Lichnowski écrivait avec goût, mais ses œuvres publiées sont peu nombreuses; l'on peut citer ses sept variations sur le thème *Nel cor più non mi sento*. Ce thème, on se le rappelle, vient de *la Molinara* de Paisiello, et Beethoven lui-même l'a traité d'une façon spirituelle et légère. Comme exécutant, le prince Lichnowski tenait un certain rang à Vienne, où le niveau de la virtuosité était si élevé et qui fut alors, à l'égard des pianistes, une sorte de « ville sainte », la cité du pèlerinage obligatoire.

Le commencement du XIXe siècle, auquel nous avons été insensiblement conduit, fournit à la littérature musicale un assez considérable appoint. Le savant Rhesa, qui eut une chaire à Kœnigsberg, a publié des ouvrages d'érudition relatifs à la Lithuanie, où il était né. Très versé dans la philologie, il s'est occupé non seulement de la vieille version lithuanienne de la Bible, de l'épopée nationale, des légendes, des traditions historiques, mais aussi des chansons populaires. Il en a, dans une dissertation curieuse, déterminé la rythmique et la métrique. Il a donné à Kœnigsberg un travail, réimprimé depuis à Berlin, et qui consiste en une vaste collection de chants anciens, avec des spécimens de leur musique. — A notre sujet se rattachent aussi les travaux d'un Italien, Ciampi, qui, en langue italienne, a publié une série de notices sur les artistes

italiens en Pologne et les artistes polonais en Italie. Le livre est fort intéressant pour toute une époque de l'évolution musicale à Varsovie.

L'activité créatrice n'avait pas cessé de se mani-



ELSNER (1769-1854).

fester, en Pologne, dans la musique dramatique. Le caractère local, l'aptitude à s'inspirer du rythme de la danse et du chant populaires, sont fortement empreints dans les productions de Jean Wanski. A Posen, où il résidait, il occupa une situation artistique importante,

et il s'essaya avec succès dans l'opéra. Au théâtre également réussirent, avec non moins d'éclat, son neveu Kurpinski et Elsner. Nous commencerons par celui-ci, antérieur par la date de sa naissance.

Elsner n'a peut-être pas été apprécié à sa valeur dans l'Europe occidentale, bien qu'il soit venu en France et que quelques-unes de ses compositions aient été exécutées aux Tuileries et au palais de Saint-Cloud. Par contre, dans sa patrie, il a été environné d'admiration et d'estime, et, à sa mort, sa famille crut déférer au sentiment général en maintenant intacts sa très riche bibliothèque et son cabinet de travail, où l'on montrait aux visiteurs les plumes avec lesquelles il avait tracé ses derniers ouvrages. Là figurait, entre autres, comme une relique touchante, celle à l'aide de laquelle cet homme de labeur et de persévérance avait, de la main gauche, écrit son *Stabat*, après avoir été paralysé du côté droit. Directeur de musique, dès 1799, au théâtre de Varsovie, Elsner, dans l'espace d'une vingtaine d'années, lui a fourni un grand nombre d'ouvrages, entre lesquels, outre la « tragédie avec danses et chants » intitulée *le Jugement de Salomon*, l'on peut citer *Mieczyslas l'aveugle*, *Charlemagne et Witikind* et surtout *Jagellon le Grand*. Toutes ces œuvres (son répertoire dramatique comprend trente et une productions) sont composées sur des textes en langue polonaise. Elsner s'est constamment préoccupé, même en théoricien, des ressources que cette langue peut offrir à la musique. Il a publié une dissertation assez intéressante sur ce point. Il a donné un autre ouvrage, à l'usage des élèves du Conservatoire de Var-

sovie, sur le rythme et la prosodie de l'idiome héréditaire. Elsner, comme compositeur dramatique, n'a pas une individualité très accentuée. Son style, où les italianismes sont fréquents, n'est pas sans analogie avec celui de Simon Mayr. Il eut sans doute, on le voit par sa fidélité à la langue maternelle, la très ferme intention de s'imprégner du coloris local; mais les moyens lui manquèrent pour réaliser ce dessein. Du moins doit-on lui reconnaître beaucoup de savoir, la pureté, la dextérité, la souplesse. Il y a de la facilité, de la « main » dans ses symphonies, quatuors, cantates, intermèdes, dans ses messes, dans son oratorio de *la Passion*, dans les morceaux qu'il composa pour les cérémonies maçonniques de la loge dont il était président. Avec l'encouragement et l'appui pécuniaire de la comtesse Zamoyska, il fonda, à Varsovie,





MÉDAILLE FRAPPÉE
EN L'HONNEUR D'ELSNER.

une société pour l'étude, l'enseignement, la diffusion de la musique. Cette institution devint le Conservatoire, qu'il dirigea et où il professa la composition. A l'usage de cet établissement, et pour exercer les élèves, Elsner a écrit d'intéressants morceaux d'école, des canons bien faits à quatre et cinq voix, des pièces de diverse nature, où les voix, classiquement aménagées, sont employées parfois jusqu'au nombre de sept, huit, neuf et dix parties. Mme Elsner, sa femme, a été longtemps applaudie, comme cantatrice, sur la scène de Varsovie.

Le successeur d'Elsner, en 1825, comme chef d'orchestre du Grand-Théâtre, dans la capitale polonaise, fut Kurpinski ; il y avait précédemment rempli les fonctions de second chef. Comme Elsner, plus peut-être que lui, Kurpinski jouit d'une grande célébrité parmi ses compatriotes. Ils savent gré à ces deux maîtres d'avoir, en reprenant la tentative à laquelle, ainsi que nous l'avons vu, s'était, au XVIIIe siècle, livré Kaminski, émancipé leur scène, de leur avoir permis d'entendre autre chose que des adaptations de l'opéra allemand, français ou italien. A l'égard de l'invention, Kurpinski était peut-être mieux doué qu'Elsner. Il avait de l'imagination, de l'énergie, un sentiment personnel. On trouve parfois dans sa musique un mélange attrayant de grâce et de vigueur. Esprit ouvert, actif, il contribua beaucoup au progrès de la musique en général et stimula fort l'ardeur de ses concitoyens pour cet art. Il fit preuve d'application et de goût dans la direction de l'École supérieure de musique. Bon lettré, ayant étudié l'esthétique, il fonda une revue, le *Journal*

hebdomadaire musical, dont le recueil forme trois volumes, et auquel il donna des articles intéressants



KURPINSKI (1785-1857).

sur l'histoire du théâtre lyrique en Pologne. Il fit œuvre de théoricien dans ses *Principes d'harmonie* et dans son *Exposé systématique de la musique pour le piano.* Ses diverses œuvres instrumentales, ses symphonies, ses

polonaises pour piano, sa grande polonaise pour orchestre, ont du mérite, aussi bien que ses messes, notamment celle qui est écrite à trois voix, avec accompagnement d'orgue, de trompettes, de trombones et de timbales. Le genre à effet de la musique votive lui réussissait bien, comme en témoignent sa cantate pour la dédicace de la statue de Copernic, et son *Te Deum* pour le sacre de l'empereur Nicolas. Les récompenses officielles ne lui manquèrent point. Le tsar Alexandre l'avait placé à la tête de la chapelle vice-royale de Varsovie. Un peu plus tard, il lui conféra la décoration de Saint-Stanislas.

Les ouvrages dramatiques de Kurpinski, où il a fréquemment utilisé l'élément populaire, et qui s'élèvent au nombre de quinze opéras, six mélodrames et trois ballets, provoquèrent souvent l'enthousiasme du public. Après le triomphe de l'un d'eux, ses admirateurs firent frapper une médaille d'or à son effigie. Nous ne pouvons qu'énumérer ses principaux opéras : *les Deux Chaumières, le Palais de Lucifer, les Ruines de Babylone, Edwige,* dont le retentissement fut considérable, *les Cracoviens, Kalmara, Casimir le Grand,* œuvre que rehaussait la pompe du spectacle, *Cécile de Praiscyno,* une de ses partitions les plus travaillées. Il ne faut pas oublier la jolie scène lyrique d'*Héro et Léandre,* un assez élégant ouvrage en un acte, *Alexandre chez Apelle,* une pièce bouffe, *la Femme Martin au sérail,* le divertissement chorégraphique de *Terpsichore sur la Vistule,* etc., etc. Tout cela se recommande par des qualités de facilité, de délicatesse et d'élégance.

Comme Elsner, Kurpinski eut pour femme une

cantatrice de mérite, Sophie Brzowska, qui avait fait ses débuts à Varsovie dans *le Freischütz*, et qui ne se retira qu'en 1842, après avoir constamment joui de la faveur très marquée du public.

Kurpinski était, nous l'avons dit, le neveu de Jean Wanski. Ce dernier, avec son frère Roch, avait été attaché pendant un temps au service musical du staroste Félix Polanowski. Devenu musicien d'orchestre, grâce à son oncle Roch, le jeune Kurpinski s'était perfectionné de cette manière dans la pratique du violon. C'est de cette façon qu'il fit son éducation artistique. Quand on lui demandait où il avait appris la composition, il répondait que c'était dans les partitions de *la Création* et de *Don Juan*.

CHAPITRE VII

GLINKA

Place de Glinka dans l'histoire musicale. — Son éducation. — Sa jeunesse. — Voyage en Italie. — *La Vie pour le Tsar.* — *Rousslan et Ludmilla.* — Productions de Glinka en divers genres. — Sa visite à Paris. — Son séjour en Espagne. — Son caractère. — La gloire de Glinka en Russie.

L'importance du rôle artistique de Glinka ne saurait guère être exagérée. Il a, en effet, répondu pleinement à une aspiration nationale qui, jusque-là, n'avait eu que des satisfactions partielles. C'est par lui que la musique russe, décidément émancipée, est devenue tout à fait autonome, entièrement indépendante.

Il naquit en 1804, d'une famille aisée et noble, au village de Novospasskoïé, dans le gouvernement de Smolensk. Dès son enfance il montra de l'imagination et se sentait notamment impressionné par les cérémonies religieuses. Il était attentif au carillon des cloches d'église et le reproduisait ensuite avec beaucoup d'adresse et de finesse d'oreille, en frappant alternativement sur des bassins de cuivre. L'orchestre particulier qu'entretenait un de ses oncles lui fournit des occasions de développer son sentiment musical. Pen-

dant le souper, un octuor d'instruments à vent faisait entendre des airs originaux russes. Plus tard, l'orchestre de famille lui permit de fortifier d'une manière



GLINKA (1804-1857).

pratique son instinct d'artiste, tandis qu'il faisait répéter aux instrumentistes des ouvertures de Cherubini, de Méhul, de Mozart, une ou deux des symphonies de Haydn, et la symphonie en *ré* majeur de Beethoven.

Grâce aux études qu'il poursuivit à l'Institut de la

Noblesse, à Saint-Pétersbourg, il acquit une culture générale étendue. Il avait l'esprit ouvert, montrait du goût pour diverses sciences, particulièrement pour la zoologie. Il lui demeura fidèle toute sa vie, jusqu'au point d'entretenir chez lui des animaux de diverse espèce, lapins et lièvres, gazelles, oiseaux chanteurs, etc.

Il approfondit la technique du violon et du piano, du piano surtout, principalement par les leçons de Field et de Carl Mayer. Il acquit sur cet instrument une virtuosité pleine d'élégance et de charme. Pour le chant, ce fut avec Belloli qu'il cultiva sa jolie voix de ténor.

Homme du monde et galant homme, il fréquentait les dilettantes de la haute société, le prince Galitsine, le comte Wielhorski, etc. On a gardé le souvenir des divertissements artistiques auxquels il se livrait en compagnie de tels amis : par exemple, une sérénade sur l'eau, avec un chœur disposé dans une barque, tandis que dans une autre barque étaient groupés les trompettes des chevaliers-gardes. Une autre fois, il joua, dans une représentation d'amateurs, le Figaro du *Barbier de Séville*. Une autre fois encore, en un spectacle du même genre, donné en présence du prince Kotchoubey, président du Conseil de l'empire, Glinka, costumé en femme, tint, de façon assez inattendue, dans *Don Juan*, le rôle de dona Anna.

Il avait dès lors écrit quelques compositions instrumentales, des variations pour harpe et piano, un quatuor pour instruments à cordes. Il était aussi l'auteur de quelques romances.

En 1830, Glinka fit un voyage en Italie. A Milan, il prit des leçons de Basili. A Naples, il se lia avec la célèbre cantatrice Fodor, qui se plaisait à le faire profiter de l'expérience acquise par son passé artis-



CONCERT SUR L'EAU.

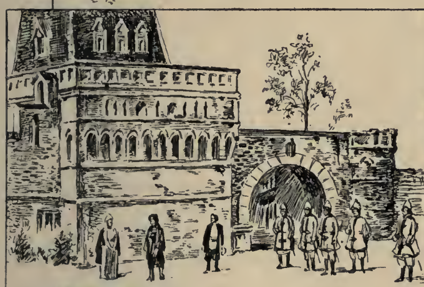
tique, l'encourageant surtout à étudier le chant « pour apprendre à bien manier les voix ». Ce fut vers ce temps-là que mûrit en lui l'idée de se vouer à la création de l'opéra russe véritablement national.

Il passa par Berlin en 1832, y demeura quelque temps et y reçut l'enseignement de Dehn. De retour à Saint-Pétersbourg, ses entretiens avec le poète Joukowsky, alors logé au palais d'Hiver comme précepteur du tsaréwitch, depuis Alexandre II, fixèrent son choix

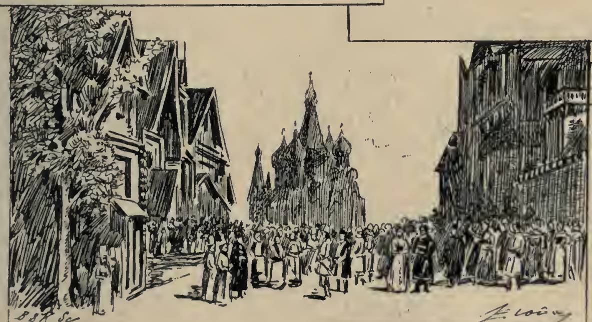
sur le sujet d'*Ivan Soussanine*, que le baron Rosen disposa pour lui en livret d'opéra sous le titre de *la Vie pour le Tsar*

En 1886, la célébration du jubilé cinquantenaire de *la Vie pour le Tsar* a pris en Russie les proportions d'un véritable événement public. Cette solennité a donné naissance à deux publications de valeur, une brochure de M. Vladimir Stassow, et l'*Histoire de la « Vie pour le Tsar »*, de M. Weimarn. L'œuvre, ce jour-là, fut simultanément exécutée à Saint-Pétersbourg, à Moscou et dans plusieurs autres villes. A Saint-Pétersbourg, l'ouvrage avait pour interprètes Mmes Lavrosky et Pavlowsky, MM. Kariakine et Vassiliew. Les petits rôles eux-mêmes avaient été distribués à des artistes de grand mérite, tels que MM. Stravinsky et Mikhaïlow. La première exécution, en 1836, eut déjà le caractère d'une manifestation nationale. Il est parfois arrivé, dans l'histoire de l'art, que les contemporains ne se sont pas rendu compte de l'apparition d'une grande chose. Il a fallu quelquefois du temps pour leur ouvrir les yeux et les édifier sur la valeur transcendante, la haute signification, la longue portée de telle ou telle œuvre. Il n'en fut point ainsi de *la Vie pour le Tsar*, immédiatement mise à son rang. La cour impériale avait témoigné l'intérêt qu'elle portait à l'ouvrage, à la représentation duquel elle voulut assister en grand appareil. Si l'on en excepte Cavos, présent au pupitre de chef d'orchestre, et qui d'ailleurs avait donné ses soins les plus consciencieux à l'œuvre, tout en faisant peut-être un mélancolique retour sur son propre *Ivan Soussanine*, ce furent à peu près









QUATRE SCÈNES DE « LA VIE POUR LE TSAR ».

exclusivement des nationaux qui concoururent à l'exécution de l'opéra. Les cantatrices étaient l'artiste russe connue au théâtre sous le pseudonyme de Verteuil et Mme Stepanow. Les chanteurs principaux étaient le ténor Leonow et la basse Petrow. La réussite fut éclatante. Elle peut se comparer, pour l'élan, la sympathie, la rapidité et la chaleur de l'adhésion, à celle qui accueillit *le Freischütz* à Berlin en 1820. Glinka lui-même, dans les *Mémoires* qu'a publiés, après sa mort, sa sœur, Mme Ludmilla Schestakow, a décrit cette inoubliable « première ».

Le sujet est fort dramatique. L'action se passe en 1613, dans l'une des crises du duel séculaire entre la Pologne et la Russie. Le héros, un simple paysan, en acceptant de guider les Polonais qui veulent se saisir du nouveau tsar Michel, les égare dans les forêts natales, les embourbe en d'inextricables marécages, comparables à ceux qui entourent, dans un célèbre récit de Mérimée, le manoir de Médintiltas. Cependant il envoie son jeune fils, Vania, avertir le tsar. Les Polonais détrompés le tuent. A l'épilogue, Vania conte au peuple assemblé, à Moscou, l'acte sublime de son père, et le tsar, pour lequel Soussanine a, sans hésiter, sacrifié son existence, effectue dans la ville, au son des cloches, une entrée triomphale.

En dépit de quelques détails de style tenant à l'italianisme encore florissant à cette date, la musique que Glinka a écrite sur cette belle donnée est tout à la fois personnelle et nationale. Le souffle y est puissant, le sentiment généreux, l'émotion communicative. A propos du cachet national proprement dit qu'elle pré-

sente, le prince Odoëvsky a fait une remarque importante : « Il est, dit-il, assez difficile pour bien des personnes de comprendre qu'une œuvre musicale peut ne pas renfermer une seule mélodie populaire et pourtant présenter une musique entièrement russe... Dans *la Vie pour le Tsar*, Glinka n'a pris aux chants populaires que les premières notes du premier chœur, et cependant il nous semble que nous avons déjà entendu toutes ces mélodies, qu'elles nous sont chères et familières. Voilà justement en quoi consiste la tâche. Il ne s'agit pas de transporter dans son œuvre un chant populaire, mais de quelque chose de bien plus difficile ; en le copiant ou sans le copier, il faut refaire en soi le procédé suivant lequel, dans le courant des siècles, toute la musique populaire a été créée par ses auteurs inconnus. »

Dans *la Vie pour le Tsar*, on doit, musicalement, signaler l'ouverture, d'un développement très heureux, les deux chœurs, l'un d'hommes, l'autre de femmes, du début, la belle scène de Soussanine avec sa fille Antonide et les paysans, la scène de l'arrivée en barque de Sabinine, le fiancé d'Antonide. Le deuxième acte, qui nous transporte au camp des Polonais, est une sorte de divertissement. Il comprend une polonaise, un krakoviak, une mazurka, qui sont des pièces pleines de relief. Après un bel entr'acte, il faut, au troisième acte, louer l'air de Vania, le chœur des paysans, le quatuor qui commence par une large prière dans le style de la musique religieuse orientale. La scène de Soussanine avec les Polonais peut passer pour un chef-d'œuvre de sentiment et de facture. Dans cet acte

aussi se trouve le chœur exquis, à cinq temps, des jeunes filles questionnant Antonide. Au quatrième acte, qui s'ouvre par un morceau symphonique de haute valeur, se place la pathétique et saisissante scène de la forêt. Le prélude et le trio de l'épilogue ont de la puissance. Signalons enfin, au second tableau de cet épilogue, l'entrée triomphale du tsar, avec ses deux orchestres et son carillon, morceau d'une belle structure et d'un effet grandiose.

Avant de monter *la Vie pour le Tsar*, l'administration avait fait signer à Glinka sa renonciation à toute rétribution. L'empereur Nicolas, après la réussite, offrit au compositeur une bague de prix et le nomma directeur de la chapelle impériale, fonctions qu'il ne conserva que deux ans.

En 1886, *la Vie pour le Tsar* avait atteint sa cinq cent soixante-dix-septième représentation. Le succès de l'autre grand ouvrage de théâtre de Glinka, *Rousslan et Ludmilla*, n'a pas été tout d'abord aussi vif et aussi soutenu. L'œuvre se heurta, dès le début, aux sourdes résistances du public, aux objections des demi-savants. Mais cet opéra, repris une première fois en 1859, puis en 1864, était, en 1892, lors de son cinquantenaire, parvenu déjà à sa deux cent quatre-vingt-cinquième représentation. Il est incontestable que l'effort intérieur, le progrès accompli d'une partition à l'autre, sont considérables. En écrivant *Rousslan*, Glinka était bien plus en possession de son originalité, de ses procédés, de son style.

Ce fut le prince Schakhovskoï, auteur dramatique très apprécié à cette époque, qui lui conseilla de traiter

ce sujet de *Rousslan et Ludmilla*, d'après un poème de Pouchkine, que celui-ci promit d'arranger lui-même en opéra. Le poète, sur ces entrefaites, ayant été tué en duel, le plan de l'opéra fut tracé, à la requête de Glinka, par un de ses amis, Bakhtourine. Lui-même le refit en partie. Koukolnik et Michel Guedeonow, frère du

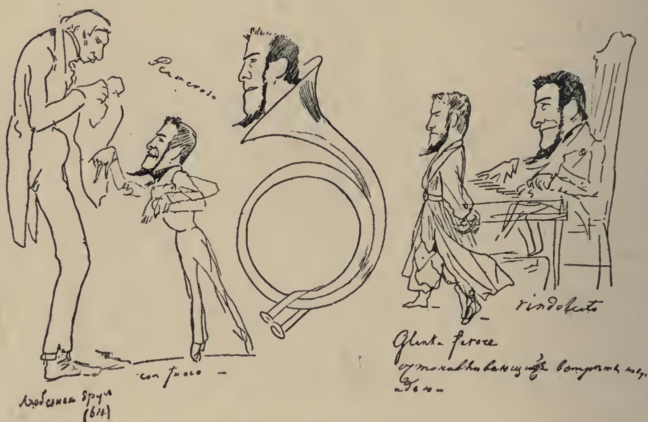


APOTHÉOSE DE GLINKA.
PRINCIPAUX PERSONNAGES DE « ROUSSLAN ET LUDMILLA ».

directeur des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, travaillèrent à la rédaction du livret, en y introduisant un bon nombre des vers originaux de Pouchkine. Il est à remarquer qu'une partie du premier acte fut écrite par le capitaine Scherkow, qui fournit aussi les paroles de l'air de Gorislava. Markovitch fut l'auteur des vers de la ballade du Finnois.

La donnée se rapporte à la plus ancienne histoire russe, aux temps légendaires ; l'élément fantastique

prédomine. Ludmilla est une princesse courtisée à la fois par un héros slave, Rousslan, par Ratmir, prince d'Orient, et par Farlaff le poltron. Elle est enlevée par le magicien Tchernomor; Rousslan est protégé par Finn, bienfaisant sorcier finnois, et Farlaff par Naïna, fée d'un caractère méchant et malicieux. C'est par la



CARICATURES DE BRULOW SUR GLINKA.

magie de Finn que s'évanouit le palais féerique de Naïna. Grâce à la protection du même Finn, Rousslan est finalement vainqueur de Tchernomor.

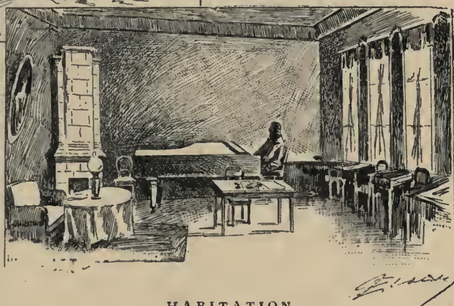
Glinka, pour la ballade, fort caractéristique, du Finnois, se servit d'un air finlandais recueilli au cours d'une excursion. La mélodie persane, non moins colorée, qu'il a utilisée, lui fut fournie par un secrétaire de l'ambassade de Perse à Saint-Pétersbourg.

Nous désignerons dans la partition l'ouverture, d'un riche aspect harmonique, où apparaît, présentée en

dessin de basse, la gamme procédant par tons entiers qui est le *leitmotiv* de Tchernomor; la fête nuptiale de l'introduction, une admirable page; le beau quintette; le chœur à cinq temps; le canon à quatre voix, d'une rare souplesse de formes et d'une inspiration superbe.



Au deuxième acte, notons la scène comique entre Naïna et Farlaff. Le troisième acte contient un ravissant chœur de femmes sur la mélodie persane citée plus haut, habilement variée. Le chœur des « fleurs harmonieuses » est d'un charme pénétrant. On doit citer aussi l'air de Gorislava, ancienne favorite de Ratmir, et l'andante de l'air de Ratmir, où domine l'impression de la langueur de l'Orient. Au quatrième acte figure la retentissante marche de Tchernomor, qui a été transcrite par Liszt, ainsi que la célèbre *lesguinka*, à laquelle l'emploi de la seconde augmentée



HABITATION
ET CABINET DE TRAVAIL DE GLINKA.

prête infiniment de caractère. Le chœur, qui se chante pendant le combat de Rousslan et de Tchernomor a de l'ampleur. Quant au cinquième acte, son finale est d'une magnifique allure.

Dans tout l'ouvrage, l'élément comique, non sans quelque ressouvenir du genre bouffe italien, est représenté par le rôle de Farlaff.
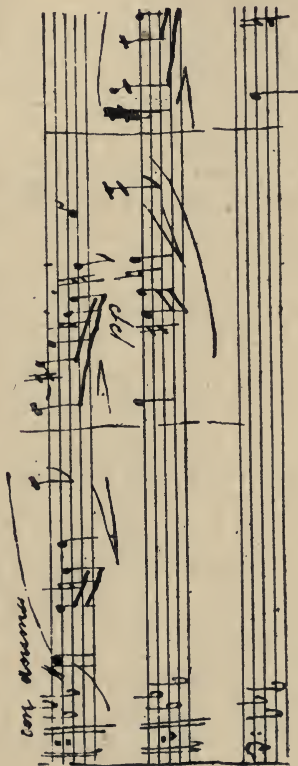
La partition d'orchestre, luxueusement gravée, de *Rousslan* a été publiée, à Leipzig, par les soins de Mme Schestakow.

L'interprétation de *Rousslan*, à l'origine, fut assez médiocre. Le rôle de Ratmir (travesti) fut rendu de façon insuffisante par Mme Petrow. A la troisième, ce même rôle fut repris avec succès par Mme Vorobiew. L'ouvrage obtint trente-deux représentations et eut les honneurs d'une parodie sur la scène dramatique russe.

A l'étranger, *la Vie pour le Tsar* et *Rousslan* ont été montés à Prague; ce fut en cette circonstance M. Balakirew qui, pour *Rousslan*, dirigea les études. Grâce aux efforts de Mme Gortchakow, *la Vie pour le Tsar* a été représentée à Milan. Elle y a réussi, mais ne s'y est pas maintenue au répertoire. On sait dans quelles conditions défavorables elle a été récemment donnée à Paris, au Nouveau-Théâtre. Glinka a encore composé, à la même époque que *Rousslan*, une ouverture, de style serré, énergique, deux chansons et de beaux entr'actes pour *le Prince Kholmsky*, de Koukolnik. On doit regretter qu'il n'ait point achevé *le Bigame*, auquel il avait travaillé quelque temps, ni écrit le *Tarass-Boulba* qu'il méditait d'après l'œuvre fameuse de Gogol, et où il se proposait de mettre à profit l'étude qu'il avait faite du

folk-lore, si riche en éléments précieux, de la Petite-Russie.

Dans ce que Glinka a composé en dehors du théâtre, il y a lieu de signaler la *Kamarinskaïa*, sorte de fantaisie, pleine d'humour, sur des motifs locaux. Il faut mentionner aussi la *Tarentelle pour orchestre*, dont la réalisation, très élégante, est déjà d'un moderne, l'*Hymne chérubique*, la *Polonaise solennelle*, écrite pour le couronnement de l'empereur Alexandre II. La sûreté de main et l'aptitude pittoresque du maître se retrouvent dans la façon dont il a instrumenté l'*Invitation à la valse*. Il serait intéressant de comparer son travail à celui de Berlioz. Celui-ci, en vue d'obtenir une sonorité plus claire, a cru devoir transposer le morceau, auquel Glinka, au contraire, a maintenu sa tonalité originale, celle de *ré* bémol, sans que ce scrupule ait nui à l'effet étincelant de cette belle et ingénieuse pièce. La musique de Glinka



ÉCRITURE MUSICALE DE GLINKA.

pour piano mérite aussi l'attention, bien qu'il y règne une certaine timidité, peu de hardiesse et de nouveauté dans les formes. Citons du moins le *Souvenir d'une mazurka*. Parmi ses très nombreuses mélodies vocales (près de quatre-vingts), il y en a plusieurs de fort remarquables. Elles sont mélodiques, témoignent fréquemment d'une véritable fraîcheur d'inspiration. Les italianismes, au reste, n'y sont pas rares. Les formules d'accompagnement y demeurent assez élémentaires. Nous signalerons comme forte et simple, empreinte d'un vigoureux coloris, la ballade intitulée *la Revue de minuit*.

N'oublions pas, dans la liste assez considérable des œuvres posthumes éditées par la maison Jurgenson, un sextuor et un quartette pour instruments à cordes.

Le séjour de deux ans que Glinka fit en Espagne, pays pour lequel il avait une grande prédilection, nous a valu deux exquises œuvres d'orchestre, *Une nuit à Madrid* et *la Jota aragonese*, où il a rendu avec bonheur l'élan, le coloris, la verve endiablée du rythme et de la mélodie des danses espagnoles.

En 1845, Glinka vint à Paris. Berlioz, en ce moment, donnait une série de grands concerts. Il y fit exécuter plusieurs morceaux du maître russe, entre autres la « lesguinka » de *Rousslan*, et il écrivit sur lui un feuilleton élogieux.

A la fin de sa vie, Glinka se préoccupait de la musique ancienne. Il étudia alors spécialement la tonalité ecclésiastique. Il entreprit, pour s'entretenir avec Dehn à ce sujet, un voyage à Berlin. Ce fut là qu'il mourut, en 1857.



LE THÉATRE ALEXANDRE EN 1839.

Le portrait qu'a affectueusement tracé de lui sa sœur, Mme Schestakow, donne l'idée d'une nature tendre, aimante, un peu susceptible et ombrageuse. Il avait peur de la mort, se soignait pour des maladies parfois imaginaires, s'adonnait à l'homéopathie. Il n'était guère homme d'intérieur. La vie bourgeoise et casanière ne fut jamais celle qu'il préféra. Il y avait dans son caractère des côtés pour ainsi dire naïfs et enfantins non dépourvus de charme.

Par l'initiative du prince Obolensky, maréchal de la Noblesse, on lui a érigé, à Smolensk, une statue. Il demeure, en somme, la plus belle et la plus haute figure musicale de la Russie.

CHAPITRE VIII

SÉROW ET DARGOMIJSKY

La vie de Sérow. — Son œuvre de compositeur et de critique. — Ses opéras : *Judith, Rognéda, Vragia Sila.* — Dargomijsky. — Son caractère. — Ses études. — Ses premiers ouvrages : *Esmeralda, la Roussalka.* — Importance particulière de son *Convive de pierre.*

Jusqu'à Verstowsky, l'opéra russe n'était guère qu'annoncé ou ébauché. Après Glinka, il était créé de la manière la plus brillante et n'avait plus désormais qu'à suivre ses destinées. La voie était largement frayée. L'on pouvait s'y engager de pied ferme. Nous dirons peu de chose de Dütch, un des immédiats successeurs du maître. Demi-Danois, demi-Germain, élève de Mendelssohn au Conservatoire de Leipzig, assez malheureux dans sa pénible carrière, réduit à des fonctions inférieures à son mérite, comme celles de chef d'une harmonie militaire ou d'un orchestre de jardin public, Dütch n'appartient à notre sujet que par son long séjour à Saint-Pétersbourg et par la langue du livret sur lequel il composa son opéra de *la Croate,*

accueilli par un succès d'estime. Il y a des qualités dans cet ouvrage, où se fait sentir, avec l'influence mendelssohnnienne, celle de Meyerbeer. On y trouve aussi des thèmes empruntés aux rapsodies hongroises de Liszt. L'œuvre, dont l'orchestration est nourrie et élégante, renferme d'agréables pages. Mais l'auteur, somme toute, ne mérite qu'une place honorable au second rang.



MUSICIEN PETIT-RUSSIEN.

Une figure beaucoup plus intéressante est celle de Sérow, plus jeune que Glinka d'une quinzaine d'années et qui, à un instinct musical et scénique très développé, joignit beaucoup d'aptitude à la réflexion, de réelle portée d'esprit. A onze ans, il achetait, sur ses économies d'enfant, les œuvres de Buffon. Laborieux et méditatif, il dut son instruction d'artiste principalement à lui-même. Ce qu'il reçut des autres se borna à quelques leçons de piano et de violoncelle. Afin de s'exercer, il fit pour lui, à deux, à quatre et à huit mains, des transcriptions de partitions d'orchestre. Il entreprit, livres en main, une étude minutieuse et comparative des divers théoriciens de l'harmonie; il les jugeait trop

confinés dans l'empirisme et dépourvus de visées d'ensemble.

Très peu de musiciens russes n'ont été que musiciens. La plupart ont suivi parallèlement une autre voie et ont exercé une profession, ou rempli quelque fonction civile ou militaire. Sérow ne fait pas exception à cette règle. Il servit dans le département des postes. A la fin de sa vie, après ses succès, il fut d'ailleurs pensionné par le tsar, non comme fonctionnaire, mais comme artiste.



DUTCH.

Le sens critique était fort aiguisé chez Sérow qui, donnant largement carrière à son activité, a collaboré au *Panthéon,* au *Journal* (français) *de Saint-Pétersbourg,* à la *Revue théâtrale et musicale,* au *Messager*

des théâtres et de la musique, dirigé par Maurice Rappaport. Il fit aussi de nombreuses conférences. Durant la saison 1858-1859, il en consacra dix, dans l'une des salles de l'Université de Saint-Pétersbourg, à l'histoire et à l'esthétique de la musique. En 1864, de nouvelles séances furent employées à étudier l'évolution du drame musical. En 1865, sur le même sujet, il donna une suite de six lectures au Conservatoire de Moscou. En 1870, un an avant sa mort, dans la capitale, au Club des artistes, il revint encore à ce thème du développement de l'opéra, considéré historiquement.

On a publié en quatre volumes un recueil de ses différents écrits. Sa critique est volontiers agressive. On y remarque notamment de l'hostilité contre Meyerbeer. A l'égard de Wagner, il exprima successivement des manières de voir opposées. Tout d'abord, il le contesta, comme insuffisamment versé dans la technique, comme trop peu mélodiste, et abusant d'un récitatif voisin de la psalmodie. Plus tard, il se prononça en sa faveur et s'en prit avec une certaine aigreur à ceux qui ne s'inclinaient pas devant son génie.

Sérow a composé trois opéras, *Judith*, *Rognéda* et la *Vragia Sila*, titre que l'on peut traduire à peu près par celui-ci, *la Force maligne*, c'est-à-dire la puissance du malin, du démon, qui entraîne l'homme au mal. Ce qui fixa son attention sur le premier de ces sujets, ce fut le succès de Mme Ristori, en 1860, dans la *Judith* de Giacometti. Le scénario de l'opéra fut tracé par un poète italien. Sérow lui-même écrivit une partie des vers du livret. Les autres furent l'œuvre de l'habile

poète Maïkow. On sent dans la musique de *Judith* une certaine influence de Wagner, le Wagner de *Lohengrin.* Sérow montre, dans le maniement de l'orchestre,



SÉROW (1820-1871).

de la hardiesse, une tendance à la nouveauté. Il convient de louer tout particulièrement le chant d'enthousiasme de Judith et l'énergique chant d'Holopherne, empreint d'une espèce de rudesse sensuelle et de grandeur barbare.

Rognéda, bien que postérieure à *Judith,* est, à quelques égards, d'un aspect plus « vieux jeu. » Le sujet, cette fois, est pris aux antiquités nationales, aux vieilles annales de la Russie, avec un essai de contraste entre l'élément païen et l'élément chrétien. Ce poème, assez vide, n'a pas été très favorable à Sérow. Plusieurs parties sont monotones. Il y a toutefois de la saveur dans la ballade de Rognéda, de la couleur dans l'épisode de

AUTOGRAPHE DE SÉROW.

la chasse, une certaine puissance dans la scène imposante du sacrifice, au premier acte.

Quant à *la Force maligne,* c'est un ouvrage posthume. L'intrigue est empruntée à une comédie d'Ostrowsky. C'est, en ce sens, la tentative la plus curieuse du compositeur, car cet ouvrage est imprégné, si l'on peut s'exprimer ainsi, d'une espèce de naturalisme anticipé. La donnée principale est l'amour d'un riche commerçant, Pierre, pour une simple fille d'auberge, Grounia. Il y a là, au quatrième acte, un tableau réaliste de carnaval, le carnaval russe, avec son grotesque cortège, dans le décor d'une fête foraine, où surabondent les détails du pittoresque national. Le thème initial, très court, n'est guère qu'une sorte de pédale sur laquelle se superposent des dessins pleins de relief. L'ensemble est violent, non exempt de grossièreté préméditée,

brutal, criard même, mais, somme toute, d'un coloriste. Là se retrouve l'aptitude particulière de Sérow, à qui ont presque constamment réussi les grandes scènes mouvementées, surtout de genre populaire, et qui a toujours été spécialement heureux dans les chœurs, les danses, les chansons d'allure franche et vigoureuse.



CORTÈGE DU CARNAVAL DANS « LA FORCE MALIGNE ».

A ce même titre, la chanson des paysans avec chœur, au deuxième acte de *la Force maligne*, mérite d'être signalée.

Outre les ouvrages que nous venons d'énumérer, Sérow a laissé un *Stabat Mater* et quelques fragments d'un opéra demeuré inachevé, *la Nuit de mai*, d'après un conte petit-russien de Gogol.

En somme, bien que Sérow ne soit, à certains égards, qu'un talent de second ordre, malgré ses brutalités, en dépit du caractère parfois trop exclusivement

décoratif de sa musique, ses ouvrages ne sont pas dépourvus de vigueur et d'originalité et attirent, tout compte fait, une attention très méritée.

Sa femme, qui avait passé par le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, a inséré des articles au journal *Musique et Théâtre*. Après la mort de son mari, elle étudia la composition, à Munich, auprès de Lévy. Le 15 avril 1885, elle fit, avec succès, représenter, à Moscou, un opéra, *Uriel Acosta*. Elle a écrit aussi diverses pièces d'orchestre et de piano, et deux autres opéras, dont l'un, *Marie Dorval*, a pour héroïne la célèbre artiste dramatique française de l'époque romantique.

Dans la destinée de Dargomijsky, dont nous nous occuperons maintenant, et qui est une des plus nobles et des plus saillantes figures de l'art russe, il y a quelque chose de spécial : c'est que la grande influence qu'il a exercée est due à un ouvrage posthume, et qu'il est devenu en quelque sorte chef d'école à son insu et après sa mort. Nous verrons bientôt quelle importance a prise, au point de vue de la doctrine et de l'exemple, la partition à laquelle nous faisons allusion, celle du *Convive de pierre*, dont une scène, demeurée inachevée, fut complétée par M. Cui, et dont l'instrumentation fut écrite par M. Rimsky-Korsakow.

Comme Glinka, Dargomijsky était de naissance noble. De bonne heure, des particularités, des bizarreries, le signalèrent. Avant l'âge de cinq ans, il ne parla pas, et on le croyait muet. Il ne fut, au reste, jamais bavard ; ce fut, toute sa vie, une nature pensive, concentrée, propre à recevoir des impressions

durables, faite pour le travail opiniâtre et silencieux. Il eut assez vite le goût d'écrire de la musique, et cela amenait des rapports parfois tendus entre lui et son



DARGOMIJSKY (1813-1868).

maître de piano, qui voulait l'enlever à cette « graphomanie » pour le ramener à l'étude terre à terre du mécanisme. Ses capacités, à cet égard, se développèrent un peu plus tard, car, à la vingtième année, on le recherchait, dans les salons, pour son habileté d'exécution et surtout pour la manière exquise, sobre, assurée,

nuancée, dont il savait accompagner les chanteurs, professionnels ou mondains.

Il y a, au début de *Wilhelm Meister*, un passage charmant, celui où le héros conte à Marianne l'histoire enfantine de son théâtre de marionnettes, dans le maniement duquel s'est tout d'abord manifesté son penchant pour l'art dramatique. Dargomijsky, lui aussi, dans son enfance, s'occupa des marionnettes et composa à leur intention des sortes de petits vaudevilles, des pièces à airs et à couplets.

Entré au service de l'État, il fut attaché au ministère de la Maison de l'Empereur. Mais assez tôt il renonça aux fonctions publiques pour se vouer plus complètement aux études qui lui avaient toujours été chères. Schoberlechner lui avait donné, pour l'harmonie et le contre-point, quelques leçons utiles. Mais il dut surtout sa supériorité aux travaux qu'il effectua tout seul, examinant les partitions des maîtres, approfondissant par les livres la doctrine des théoriciens les plus renommés.

Il avait d'abord pensé à aborder le théâtre avec une *Lucrèce Borgia*, d'après le drame de Victor Hugo. Finalement, il fixa son choix sur une autre œuvre du poète, cette *Esmeralda*, livret d'opéra taillé dans *Notre-Dame de Paris*, par Victor Hugo lui-même, à l'usage de Mlle Bertin. L'ouvrage, terminé en 1839, fut joué, à Moscou, en 1847. La musique que Dargomijsky composa sur ce sujet se ressent de l'influence d'Halévy, pour lequel il avait beaucoup d'estime. On y distingue le talent d'écrire, surtout dans l'heureuse disposition des parties vocales. Le cortège du Pape des Fous est



DARGOMIJSKY JOUANT A UNE DAME SON « ESMERALDA ».

(Caricature russe.)

une page colorée, pleine de vigueur et d'originalité.

Avec *la Roussalka,* toutefois, il atteignit un sommet plus élevé. « Je suis une *roussalka,* pour vous

servir », dit, dans le *Lokis*, de Mérimée, la charmante *panna* Ioulska, et elle explique ce que sont ces êtres surnaturels, espèces de génies des eaux. *La Roussalka* de Dargomijsky était, pour le livret, tirée de l'émouvant et dramatique poème de Pouchkine, grand inspirateur de toute l'école. L'héroïne, Natacha, d'abord simple mortelle, fille d'un meunier, aimée d'un prince, quittée par lui, se jette dans le Dniéper. Elle subit une métamorphose, devient une ondine et à la fin attire son amant dans le fleuve, qui soudain s'éclaire, tandis qu'elle paraît sur un trône, tenant le prince enlacé. Ce thème est populaire, et, sous plusieurs variantes, a été traité dans diverses littératures. Il se prête merveilleusement à la musique. Dargomijsky en a tiré un excellent parti. Chœurs, duos, etc., l'appareil est celui de la forme traditionnelle; mais déjà se dessine avec force l'aptitude du maître à chercher l'expression, le pathétique, à colorer le récitatif, à obtenir, dans le dialogue, la justesse de l'accent.

L'élément fantastique, à vrai dire, n'est pas celui qui a le mieux servi le musicien, dont le tempérament était plutôt réaliste et dramatique. On doit citer comme de belles pages les scènes de Natacha avec le prince et avec son père, la scène de la folie du meunier, le chœur des paysans au premier acte, la scène finale, d'une sorte de grandiose mysticité. Signalons aussi la chansonnette que chante, pour tâcher d'égayer sa maîtresse, Olga, compagne de l'épouse du prince et type charmant de la gaieté gracieuse et fine.

Le Convive de pierre est, lui aussi, emprunté à Pouchkine, qui a repris là, selon les données et les

ressources de l'esprit slave, la fable de *Don Juan*.



SCÈNES DU « CONVIVE DE PIERRE ».

En écrivant sa partition, fruit d'une méditation profonde et d'un labeur prolongé, Dargomijsky a, pour

ainsi dire, franchi un intervalle énorme. Il a eu le pressentiment des exigences qu'allait témoigner l'esprit moderne à l'égard de l'expression, de la mise en valeur des sentiments et des caractères, de l'adaptation de la musique aux situations et aux paroles.

C'est en 1872 que *le Convive de pierre* a été, par les soins pieux des amis de Dargomijsky, porté à la scène. Dès cette date on peut dire que la Russie avait

AUTOGRAPHE DE DARGOMIJSKY.

par là un exemplaire du drame lyrique tel qu'on le comprend aujourd'hui. *Le Convive de pierre* n'offre plus du tout l'aspect d'un recueil de morceaux détachés. C'est le texte même de Pouchkine, sans addition ni retranchement, qui est souligné, coloré par la musique. Il en résulte un ouvrage d'aspect grave, qui donne l'impression de la force réglée, de la combinaison profonde, mais qui, dans le moment, déconcerta fort les auditeurs. La supériorité de Dargomijsky se dénonce surtout dans la façon dont il conduit la déclamation de ses personnages, dont il les fait dialoguer et les met en conflit. Son tempérament de musicien le servait bien pour une entreprise semblable. Moins mélodiste que Glinka, d'haleine plus courte, il était

FRAGMENT ORIGINAL DE LA DERNIÈRE SCÈNE DU « CONVIVE DE PIERRE ».

surtout apte à chercher et à trouver l'accent juste et pathétique. En ce sens, il n'a que de rares défaillances. Dans le même dessein, il mit à profit sa science d'harmoniste enclin aux nouveautés parfois un peu âpres, aux conceptions tendues et laborieuses, aux combinaisons savamment compliquées.

A l'exception des deux chansons de Laure, au premier acte, *le Convive de pierre* est constitué d'un bout à l'autre par de la déclamation lyrique, du récitatif. Il n'y figure pas un seul chœur. L'exécution de l'ouvrage entier ne dure pas deux heures.

Le rôle de Leporello est bien tracé. Celui de don Carlos ne lui est pas inférieur. Une scène très vigoureuse est celle du duel de don Carlos et de don Juan. Le Commandeur est caractérisé avec une singulière puissance par une phrase de cinq notes montant, puis descendant diatoniquement par tons entiers. De même, dans la scène finale, on remarquera le pénétrant effet des deux notes persistantes sur lesquelles sont établies les quinze paroles que prononce le Commandeur.

Au théâtre Dargomijsky a donné, en outre, *la Fête de Bacchus,* sorte de ballet-cantate, avec soli de chant et chœurs, auquel encore un poème de Pouchkine sert de base. On y rencontre des pages réussies et d'une certaine originalité. Il subsiste en outre de lui quelques fragments d'un opéra-féerie, *Rogdana.*

Il a composé une centaine de mélodies détachées. En ce genre, il est supérieur par la force et la vérité de la déclamation. Rien à comparer, pour la vigueur sobre, à son *Paladin,* ou, pour l'originalité franche du coloris, à son *Air oriental.* Parmi ses œuvres instru-

mentales, nous désignerons sa *Tarentelle slave* pour piano à trois mains, avec une seule note répétée tout le long du morceau, pédale sur laquelle se posent d'ingénieuses combinaisons d'harmonie et de dessin (Liszt a transcrit ce morceau pour deux mains), et ses trois fantaisies pour orchestre : le *Kazatchok* (c'est le nom d'une danse de Petite-Russie); *Du Volga à Riga* (cette pièce est appelée aussi *Baba-Yaga,* du nom d'une espèce de sorcière qui a pour véhicule un mortier et pour fouet un pilon) et la *Fantaisie finnoise.* Ce genre humoristique convenait excellemment à Dargomijsky, lequel, dans son œuvre dramatique, a exploité la même veine avec bonheur, déployant souvent les ressources d'un comique particulier, très foncièrement russe.

CHAPITRE IX

LA « NOUVELLE ÉCOLE »

Les *Cinq* et leur programme. — Balakirew. — Son *Roi Lear* et ses autres ouvrages. — César Cui. — Sa carrière. — Son œuvre de polémiste. — Son répertoire théâtral : *William Ratcliff, Angelo, le Flibustier*. — Moussorgsky. — Caractéristique de son talent. — *Boris Godounow,* etc. — Vie et caractère de Borodine. — *Le Prince Igor.* — Les symphonies. — Rimsky-Korsakow. — Son enseignement. — Sa production théâtrale. — *La Pskovitaine, la Snégourotchka,* etc. — Ses œuvres diverses.

Cinq musiciens, tous fort distingués par le don et l'acquis, tous pourvus d'un esprit étendu, ont constitué la « nouvelle école ». Ils n'ont pas attendu que l'histoire artistique les réunît sous cette désignation ; ils se la sont conférée à eux-mêmes, ont proclamé leur solidarité, l'ont souvent traduite dans les faits, en travaillant ensemble, en complétant la besogne l'un de l'autre, en avouant hautement leur communauté d'origine, de doctrine, d'aspiration. Si l'on a justement célébré l' « importance de l'individuel », si une personnalité isolée accomplit quelquefois de grandes choses, une belle place appartient dans l'histoire de la

pensée humaine à ce qui concerne les groupes choisis, collaborant d'un effort identique à une même œuvre. Il ne s'agit point en pareille matière d'abdiquer son



MILY BALAKIREW.

originalité propre, de s'imposer un modèle unique, un patron conçu une fois pour toutes; l'essentiel est de convenir des principes, et, une fois qu'ils sont établis, d'en tenir compte, tout en écoutant la voix qui, par une sorte de révélation particulière, parle à chacun d'après ses aptitudes et son tempérament.

La « nouvelle école », en Russie, ne s'est point embarrassée de prescriptions puériles. Très générales sont les vues d'après lesquelles elle s'est guidée, chacun, d'ailleurs, marchant à sa manière et ne s'assignant rendez-vous qu'à l'étape. Deux maîtres nationaux, Glinka et Dargomijsky, deux maîtres étrangers, Schumann et Berlioz, ont été pour elle l'objet d'un culte spécial. Glinka était apprécié pour ce qu'il avait fait et surtout pour ce qu'il avait tenté, pour ses fortes lueurs intellectuelles, pour la grandeur et la fixité de ses desseins, pour l'aperçu de génie par lequel il avait fait sortir un univers du néant, ou du moins du chaos. En Dargomijsky, l'on honorait l'homme de puissant labeur, qui avait accompli les plus nobles efforts pour secouer le joug du passé. Hors des frontières, on regardait principalement vers Berlioz, maître de la palette instrumentale, le Delacroix de la musique, ayant le premier prêté à l'orchestre moderne toute sa richesse et toute son élasticité, et vers Schumann, rêveur, profond, complexe, fuyant comme vulgaire tout effet facile, cherchant dans l'harmonie subtile et rare l'indispen sable complément de la conception mélodique. Quant à Wagner, on profitait de ses travaux, de toutes les « annexions » dont il avait augmenté les domaines de la musique, mais en faisant d'expresses réserves sur ses théories. En l'admirant fort, on le déclarait, en tout cas, trop foncièrement, trop exclusivement allemand, pour pouvoir être utilement étudié, imité, sans beaucoup de distinctions et de précautions.

Le rôle de promoteurs, dans les destins de la nouvelle école, appartient en particulier à MM. Cui et

FRAGMENT ORIGINAL DE « THAMAR » DE BALAKIREW.

Balakirew. De précieux dons de musicien s'unissent en M. Balakirew à une intelligence ferme, ordonnée. Il n'a touché qu'incidemment au théâtre. Il n'a composé en ce sens que sa musique pour *le Roi Lear*, consistant en une ouverture et des entr'actes. On remarquera, dans ces pages, le thème de Cordelia, d'un charme sympatique, celui de Lear, d'une éloquente et grandiose simplicité. L'œuvre est très moderne d'aspect. En dehors du *Roi Lear*, M. Balakirew a commencé, paraît-il, un drame lyrique, *l'Oiseau d'or*. Cet ouvrage n'a pas vu le jour.

Né en 1836, M. Balakirew a fait d'excellentes études à l'Université de Kazan. Il ne fut tout d'abord, dans l'art, qu'un amateur. Son initiation musicale, il la dut à Oulibichew, un vétéran de la diplomatie, devenu un historien et un critique de valeur, et dont nous aurons, plus loin, à analyser les travaux. Il faut tenir compte aussi de l'influence que Glinka exerça directement sur lui. Il a rendu à l'art un important service par la fondation, à Saint-Pétersbourg, d'une école gratuite de musique, dont il dirigeait, comme chef d'orchestre, les exercices publics. Un musicien instruit, Lomakine, se montra, à cette même école, excellent professeur et chef de chœurs. En présidant plus tard aux exécutions de la Société musicale russe, M. Balakirew a de nouveau prouvé ses rares mérites de « conducteur ».

Personne n'a été, plus que M. Balakirew, attentif à s'inspirer de l'art national. Son recueil de chansons populaires est peut-être, avec ceux de Prokounine et de Rimsky-Korsakow, le meilleur qui existe. La

transcription et l'harmonisation de ces chants sont un modèle de goût et de finesse.

Les mélodies détachées qu'il a composées ont de la saveur. Dans sa musique de piano, nous signalerons



CÉSAR CUI.

de jolies mazurkas, et surtout la fantaisie intitulée *Islamey*, d'un travail délicat et ingénieux. En parlant de cet ouvrage, dont l'exécution exige un mécanisme très exercé, M. Cui n'a pas hésité à l'appeler « une œuvre capitale dans la littérature du piano ».

Pour le piano aussi nous indiquerons les excel-

lentes transcriptions de la *Jota Aragonese*, de Glinka, celle de *la Fuite en Égypte*, de Berlioz, et, du même, pour quatre mains, celle d'*Harold en Italie*.

Complétons ces renseignements par l'énumération de quelques œuvres d'orchestre, le poème symphonique de *Thamar*, adaptation musicale d'une conception de Lermontow, un autre poème symphonique intitulé *Russie*, l'ouverture sur un thème espagnol, les trois ouvertures sur des thèmes nationaux russes et tchèques, et une symphonie récemment achevée.

Quant à M. César Cui, né en 1835, il est d'origine à demi française. En effet, son père, notre compatriote, avait fait partie de la Grande Armée. Blessé, les pieds presque gelés, laissé en arrière dans la retraite, il se fixa en Russie, y devint précepteur, puis professeur de français au gymnase de Vilna. Il était arrivé à parler admirablement le russe et le polonais. Homme de goût, il se forma une bibliothèque intéressante et une collection de monnaies. D'esprit très ouvert, il s'occupa aussi de musique et écrivit quelques petites compositions, tout en résumant dans un abrégé l'histoire de la littérature française, si aimée du public russe. Il s'était marié à une Lithuanienne, femme accomplie, de naissance noble, Julie Goutséwicz.

La double origine de M. Cui se marque dans les qualités rares et précieuses qui font de lui l'une des figures les plus originales de l'art contemporain. Par le même parallélisme que nous avons noté à diverses reprises dans la biographie de plusieurs compositeurs russes, M. Cui, qui, dans l'art, a eu pour maîtres Hermann, Dio et Moniuszko, a pu suivre brillamment

Allegretto

Je le voudrais, mais ça m'est impossible souffrant! il faut que je garde mon lit.

pp

C. Cui.

RÉPONSE A UNE INVITATION PAR CÉSAR CUI.

deux carrières. Remarquable officier général, il a été professeur de fortification aux écoles spéciales de l'état-major, du génie et de l'artillerie, à Saint-Pétersbourg. Il a compté parmi ses élèves l'empereur régnant Nicolas II, plusieurs grands-ducs, et l'illustre Skobelew, non moins populaire en France qu'en Russie. Très lettré, M. Cui s'est adonné avec talent à la critique musicale. Il a été un polémiste expert et redouté, se souvenant, semble-t-il, dans cette application, du double aspect de son autre métier, pour « fortifier » inexpugnablement ses argumentations et diriger dangereusement ses projectiles. A ce dernier point de vue, en menant, dans l'ordre intellectuel, la guerre offensive, agressive, il a prouvé à quel point il est versé dans la balistique périlleuse pour l'adversaire.

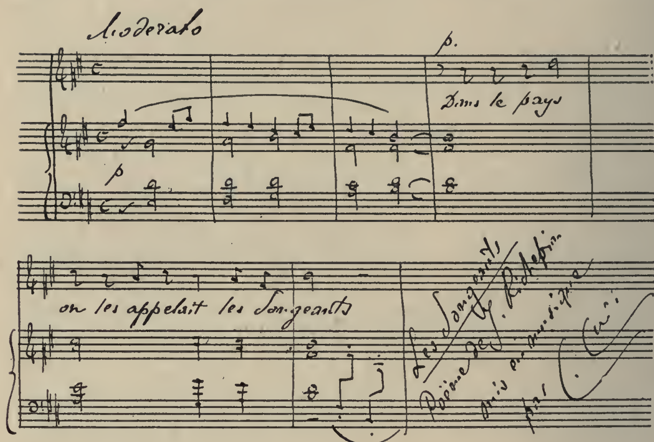
D'innombrables articles de lui ont paru soit dans *le Ménestrel* et la *Revue et Gazette musicale*, soit dans *la Revue musicale* de l'éditeur Bessel, soit dans le *Golos*, le *Nouvelliste du Nord* et autres grands journaux de la Russie. De 1864 à 1877, M. Cui a régulièrement rédigé le feuilleton musical du *Viedomosti* ou *Journal* (russe) *de Saint-Pétersbourg*.

Les trois œuvres les plus importantes que M. Cui a composées pour le théâtre sont *William Ratcliff*, *Angelo* et *le Flibustier*. Le choix de textes empruntés à Hugo et à Richepin décèle suffisamment l'affinité française. Nos lecteurs ont pu apprécier par eux-mêmes *le Flibustier*, représenté à Paris. Dargomijsky, pour son *Convive de pierre*, avait pris le texte même de Pouchkine. Fidèle à cet exemple, M. Cui s'est directement attaqué à l'alexandrin de M. Richepin. De cette



SCÈNE FINALE DU TROISIÈME ACTE D' « ANGELO »

collaboration il est résulté une œuvre fort étudiée, de haute tenue musicale, trop précipitamment jugée à son apparition, et où nous signalerons particulièrement la gracieuse chanson de Janik au premier acte, le récit



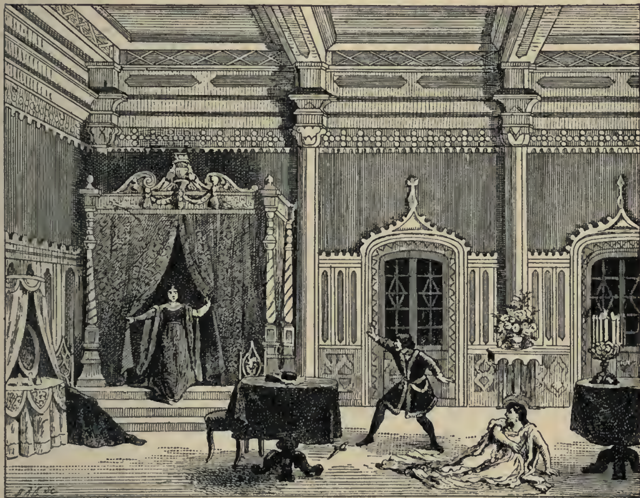
ÉCRITURE MUSICALE DE CÉSAR CUI.

de la bataille fait par Jacquemin, et l'exquis *Angelus* à deux voix de femmes.

Le poème de *Ratcliff*, on le sait, est une des œuvres de jeunesse de Heine. Ce qui a dû séduire M. Cui dans cette production inégale, c'est la passion, le mouvement. Voilà ce que M. Cui s'est appliqué à rendre. Parmi les meilleures pages de cet ouvrage, il faut citer l'entr'acte symphonique si connu, d'une si sévère et si noble allure, puis le chœur, d'un si grand style, du premier acte, le motif expressif de la chanson du Sang, un joli chœur de femmes. Au second acte, la scène de

la caverne est pleine de couleur. Le combat de Ratcliff et de Douglas, la scène de Ratcliff et de Marie sont également des pages d'une incontestable valeur.

Angelo, avec plus de maturité, nous présente les



DERNIÈRE SCÈNE D' « ANGELO ».

mêmes qualités accrues de ce que l'expérience et la méditation peuvent ajouter à la hardiesse d'un talent naturellement audacieux. L'harmonie est travaillée; les personnages sont dressés avec une force un peu rude qui n'exclut pas l'élégance; on sent que l'auteur s'est profondément pénétré de son texte. Nous indiquerons les deux jolis chœurs de femmes du second acte, l'air de Rodolfo, son duo passionné avec Catarina;

le chœur d'introduction, empreint d'un charme rêveur, du troisième acte, et la scène des conjurés ; au quatrième acte, très pathétique en toutes ses parties, le bel épisode de la mort de la Tisbe.

M. César Cui a écrit, pour un théâtre de société, un petit opéra-comique en un acte, *le Fils du Mandarin,* et il met, en ce moment, la dernière main à un drame lyrique tiré de la célèbre pièce de Dumas, *Charles VII chez ses grands vassaux.* En 1857, il avait composé un opéra en deux actes, *le Prisonnier du Caucase,* auquel, en 1881, il a ajouté un acte (le second). D'autres remaniements ont achevé de faire de cette partition une œuvre intéressante et digne d'étude.

Ces œuvres dramatiques ne représentent pas toute l'activité musicale de M. Cui. Il a écrit plus de cent cinquante mélodies vocales (il y en a notamment de charmantes sur de petites pièces de Hugo et de Musset). Il a mis en musique vingt poésies tirées des recueils de Richepin. Il a composé des pièces symphoniques, quatre *Suites* pour orchestre, une *Marche solennelle,* deux *Scherzos,* une *Tarentelle,* transcrite pour piano par Liszt, un quatuor pour instruments à archet, beaucoup de morceaux pour le violon (*Suite concertante* dédiée à Marsick, le *Kaléidoscope,* contenant 24 numéros), 18 chœurs *a capella,* etc., etc. Il faut indiquer aussi la part qu'il a eue dans la composition d'un recueil de paraphrases pour le piano à trois mains, suite de variations et de petites pièces de tout genre écrites sur un thème obligé, et qui trahit une remarquable souplesse contrapontique.

Parmi les artistes de la « nouvelle école » qui

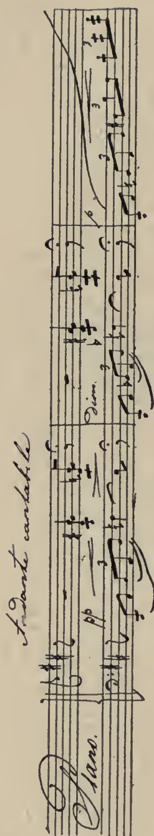
ont disparu prématurément et sans avoir donné tout ce que l'on pouvait légitimement attendre d'eux, il



MOUSSORGSKY (1839-1886).

faut placer Moussorgsky et Borodine. La force, la vigueur un peu exubérante, tel est l'attribut principal de Moussorgsky. C'est ce dont témoigne son opéra posthume, *la Khovantschina* (complot des princes Khovansky), dont il avait écrit le livret, avec, au troisième

acte, son véhément chœur de l'ivresse, si vivant, si robuste, et où nous signalerons également le bel air de Marthe. Ces mêmes mérites se révèlent, d'une façon plus distincte encore, dans *Boris Godounow*, sujet historique, tiré des annales de la patrie et pris à Pouchkine. C'est par le professeur Nikosky que le choix de cette donnée avait été conseillé à Moussorgsky, lequel fut son propre librettiste. Quant à la musique de *Boris Godounow*, elle a été, après la mort du compositeur, remaniée et réinstrumentée par M. Rimsky-Korsakow.



ÉCRITURE MUSICALE DE MOUSSORGSKY.

Le poème de Pouchkine n'est, on le sait, ni une tragédie, ni un drame, mais une suite de tableaux, de scènes. Il s'agit de Boris, un moment tsar par usurpation et détrôné par un autre usurpateur, protégé des Polonais, par le jeune Démétrius. Cette succession heurtée d'épisodes, ou pathétiques, ou pittoresques, convenait à la nature de Moussorgsky, artiste surtout intuitif, chez lequel prédomine la verve, qui parfois, dans sa musique, déborde jusqu'à l'excès. Il n'était point de ceux qui se règlent et se châtient. Son style est peu

uni, peu fondu. Il a dans le détail technique et particulièrement dans la modulation des étrangetés qui déconcertent. Il s'impose malgré tout par la richesse de la conception, par l'éclat de l'invention.



SCÈNE DE « BORIS GODOUNOW ».

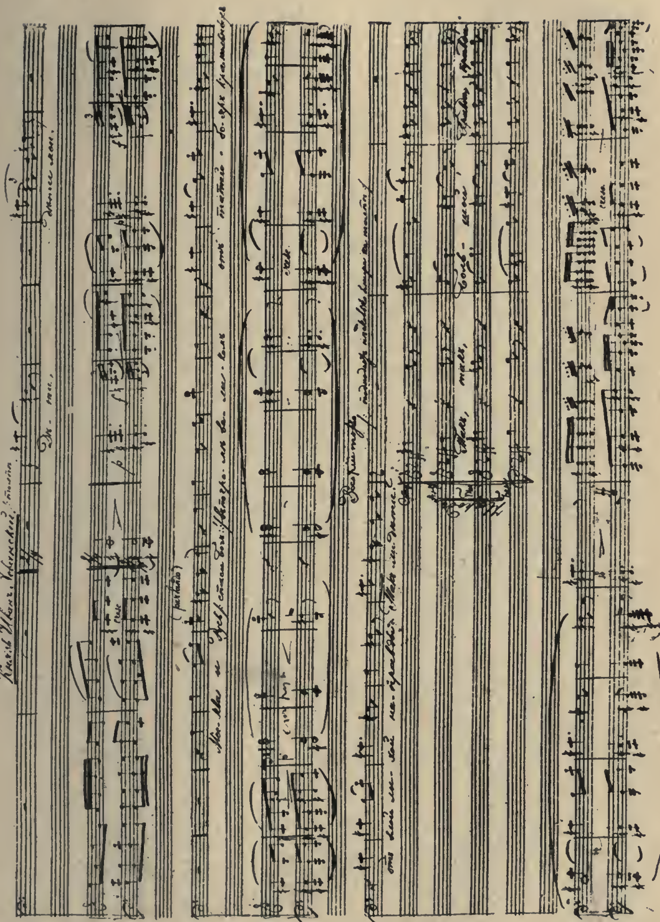
On passe sur ses brutalités, ses insuffisances techniques et ses bizarreries, en considération de son âpreté même, de la saillie de ses idées, de son indéniable capacité de provoquer l'intérêt et l'émotion. Il y a, d'ailleurs, autre chose que de la vigueur dans certaines parties de *Boris Godounow;* Moussorgsky atteint parfois à l'accent pénétrant, qui charme et qui subjugue.

Il faut citer la première grande scène, celle où le peuple supplie Boris de devenir son maître, le chœur

(sur la mélodie d'un ancien cantique) de moines mendiants revenant de la Terre sainte. La grande scène de l'auberge, au second acte, est de tous points remarquable; les figures y sont caractérisées avec un extrême relief; la chanson de l'hôtesse, les deux chansons de l'un des vagabonds sont pleines d'accent. Au troisième acte, outre la polonaise, nous mentionnerons la péroraison du duo entre Dimitri et Marina; au quatrième acte, l'épisode de la mort de Boris. La scène militaire de la fin clôt magistralement l'œuvre. Impossible de mieux rendre, en musique, la grandeur abrupte et les brutalités d'un violent conflit populaire. Ajoutons que l'élément comique a, çà et là, de la saveur et du mordant. « Voilà de l'histoire! de l'histoire vraie ! la résurrection de la vie! » s'écriait avec raison Kostomarow à la première de cet opéra si coloré.

Moussorgsky avait passé par l'école militaire des Porte-enseignes. Il servit quelque temps au régiment de Préobrajensky. Il mena ensuite une vie assez dure de petit employé. Il avait donné du développement à son esprit et s'était livré à de vastes lectures. Musicalement, il avait pris quelques leçons du pianiste Guerke. En 1879, il entreprit, avec Mme Léonow, une grande tournée artistique dans la Russie méridionale et en Orient.

En dehors de ses productions théâtrales, il convient de citer sa composition symphonique intitulée *Une nuit sur le Mont-Chauve*, et, parmi ses pièces vocales, *le Dit de l'innocent*, sur des paroles en prose écrites par lui, *la Berceuse de la Mort*, sur un poème du comte Golenistchef-Kutusow, *le Cantique des Canti-*



FRAGMENT ORIGINAL DE « LA KOVANTSCHINA ».

ques, la Berceuse de la poupée, la Chambre d'enfants, A cheval sur un bâton, la Prière. Parmi les pièces de piano, désignons *le Chariot, la Baba-Yaga, la Danse persane.* — On sait quel succès ont obtenu ces pages si réellement intéressantes dans les matinées où, à

AUTOGRAPHE DE MOUSSORGSKY.

Paris, on les entendit exécuter par une chanteuse de talent, Mme Marie Olenine, et un pianiste, M. Charles Fœrster, avec des commentaires explicatifs de M. Pierre d'Alheim.

Compositeur éminemment vocal, supérieur dans la déclamation, Moussorgsky présente, de ce côté, des analogies avec Dargomijsky. Son humour plein de sève passe aisément du plaisant au tragique. Insuffisant par la technique, immodéré dans ses aspirations, il a pour caractéristique d'avoir, en dépassant les

limites du goût pur et sévère, poussé parfois la vérité dramatique jusqu'au plus âpre naturalisme.

Nous arrivons à Borodine, artiste d'une tout autre



BORODINE (1834-1887).

nature que le précédent. Ce fut une intelligence très flexible et très fine, assouplie par les études, poursuivies en Allemagne, qui avaient fait de lui un savant de la plus incontestable autorité, — nonobstant la plaisanterie de l'illustre professeur Boutlerow (mort en 1886), disant qu'il était simplement « le plus chimiste

des musiciens et le plus musicien des chimistes ». Né en 1834, mort en 1887, Borodine avait en partage la bonhomie, la gaieté, le goût de la plaisanterie facile. Il fut un des plus brillants élèves du professeur Zinine, auquel il devait succéder, comme titulaire de la chaire de chimie, à l'Académie de médecine et chirurgie, à Saint-Pétersbourg. L'instruction publique le conduisit à la dignité de conseiller d'État actuel. Des « mémoires » de lui, insérés dans diverses revues spéciales d'Allemagne et de Russie ont marqué dans la littérature savante. Partisan de l'accession des femmes à l'enseignement supérieur, il a fondé, avec le professeur Rudniew et Mme Tarnowsky, l'École de médecine pour femmes de Saint-Pétersbourg, école où il enseigna la chimie à partir de 1872.

Ce que l'on nous a donné de sa correspondance annonce l'homme de réflexion et de goût, très attentif au mouvement intellectuel, très au courant sur une foule de questions intéressantes.

Le scénario du livret de son opéra *le Prince Igor* est dû à M. Stassow, littérateur de mérite, dont le nom est mêlé, à plus d'un titre, à l'histoire de l'art contemporain en Russie. Le sujet est la lutte des antiques princes russes contre les Polovtsi, peuple de même provenance que les Turcs et les Magyars. Borodine, en traitant ce thème historique, est demeuré fidèle, quant à la forme, aux traditions de l'opéra ; mais il les a renouvelées par la modernité de la tendance et de l'accent. On n'a pour s'en convaincre qu'à lire l'air de Jaroslava, le trio fort nourri, à la fois substantiel et élégant, du troisième acte, la cavatine de Vladimir, qui

n'a guère de la cavatine que le nom. Les danses polovtsiniennes et les autres éléments de pittoresque ont offert une excellente matière à ce talent brillant, façonné par beaucoup de travail, et, dans la complica-



DÉCOR DU « PRINCE IGOR ».

tion où il se plaît quelquefois, toujours rehaussé par une extrême dextérité de main.

Les airs de ballet comptent parmi les pages les plus saillantes de la partition. Les chœurs s'y ajoutent à l'orchestre, traité avec une recherche aussi habile que curieuse de la couleur. Malgré le grand rôle attribué aux instruments à percussion, caractéristiques de l'Orient en musique, c'est éclatant sans être bruyant, et la sonorité, très pleine, très intense, est toujours ingénieusement nuancée.

Le tempérament musical de Borodine, qui s'était

exercé sans maître à la musique, par quelques essais du genre instrumental et en commençant un opéra sur un poème de Méï, *la Fiancée du Tsar,* ne l'entraînait peut-être pas autant que ses confrères et amis vers la nouveauté des formes. Il était avant tout et par excellence un mélodiste. *Le Prince Igor,* laissé par lui inachevé, a été terminé par MM. Rimsky-Korsakow et

AUTOGRAPHE DE BORODINE.

Glazounow. L'ouverture et le troisième acte sont de M. Glazounow, d'après les notes et les esquisses originales de l'auteur.

Les mélodies vocales de Borodine sont peu nombreuses, mais d'une beauté et d'une finesse rares. L'invention du dessin y est généralement originale et fraîche, le sentiment harmonique, délicat, le goût des dissonances très prononcé. Notons un usage fréquent et généralement heureux de l'accord de seconde et du chromatisme. *La Belle au bois dormant* est, en ce genre, un remarquable spécimen de sa manière.

Sa troisième symphonie, demeurée incomplète, a été mise en ordre et instrumentée par M. Glazounow. Les deux premières ne sont pas exemptes d'un peu de recherche, et, comme on l'a dit ingénieusement, « d'in-

quiétude ». Mais ce sont incontestablement des tentatives infiniment distinguées où la main d'un contrapontiste exercé se décèle dans la façon dont sont conduits,



NICOLAS RIMSKY-KORSAKOW.

opposés et combinés les thèmes, d'un tour en général intéressant. Ajoutons que la couleur instrumentale est fréquemment exquise.

Il faut citer encore de Borodine la *Sérénade de quatre galants à une dame,* quatuor comique pour

voix d'hommes, une *Suite* et un *Scherzo* pour piano, deux quatuors, en *la* et en *ré*, pour instruments à archet, et la pittoresque « esquisse symphonique » qui porte ce titre : *Dans les steppes de l'Asie centrale*. Il y a beaucoup de sentiment, de coloris, de délicatesse technique dans cette composition, fréquemment exécutée aux concerts Lamoureux, une des meilleures œuvres qu'ait produites le genre de la « musique à programme ».

Moussorgsky et Borodine ont, par malheur, été trop tôt enlevés à leurs admirateurs; mais M. Rimsky-Korsakow, le dernier « cinq » dont il nous reste à parler, est, Dieu merci, bien vivant et dans toute la force de l'âge, étant né en 1844. Il a tout d'abord servi dans la marine et fait le voyage autour du monde. Son activité musicale a été soutenue, utile et féconde en plus d'un sens. Avide de répandre la bonne semence, il a dirigé, avec autant de compétence que d'application, l'École musicale gratuite de Saint-Pétersbourg. Au Conservatoire de la même ville, il a enseigné la composition et l'instrumentation, et, en 1896, il a célébré le vingt-cinquième anniversaire de son professorat. Homme d'imagination, de constant labeur, de facilité extraordinaire, il a prouvé de la vigueur et de la grâce, du talent et de la science dans la plupart des genres connus. Il a fait, à sa façon, besogne d'historien et d'archéologue en réunissant et en transcrivant des chants populaires, et, en cette application de ses capacités, il a montré beaucoup de discernement et de tact.

Au théâtre, M. Rimsky-Korsakow a donné plusieurs

ouvrages, *la Pskovitaine, la Nuit de mai, la Fille de neige, Mlada, la Nuit de Noël, Sadko.*

La Pskovitaine, dont le livret est tiré d'un drame du poète Méï, rentre dans le cadre de l'opéra historique, conçu comme un feuillet détaché de l'épopée nationale.

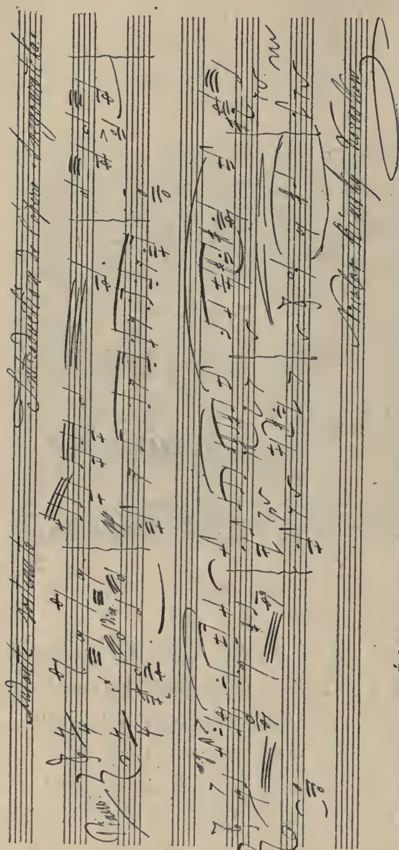


DÉCOR DE « LA NUIT DE NOËL ».

La pièce se passe sous le règne d'Ivan le Terrible, si souvent mis à contribution par l'art et la poésie. La donnée est sombre, tragique, multipliant les impressions pénibles. Cette « Pskovitaine » est une jeune fille de la ville de Pskov, envers qui la destinée n'est pas indulgente. On découvre qu'elle est la fille du redoutable tsar, vainqueur des Tartares, des Polonais et des Suédois. A la fin, elle périt avec son fiancé.

M. Rimsky-Korsakow n'avait pas trente ans quand il a fait représenter cette œuvre importante. Déjà sa

personnalité se dessine dans cette musique vivante, animée, pleine de souffle. Les chœurs, dans tout l'ouvrage, sont une partie traitée avec une incontestable supériorité. Les caractères, ceux d'Olga « la Pskovitaine », de son fiancé Touchta, du lâche et perfide Matouta, sont tracés avec relief. Au premier acte, nous citerons une sorte de gracieux scherzo accompagnant un jeu national auquel se livrent les jeunes filles, et une délicieuse chanson-chœur de ces mêmes jeunes filles, ainsi que le conte de fées dit par la vieille nourrice d'Olga. Le deuxième acte, fort court, s'ouvre au son du tocsin et déploie devant nos yeux une magnifique scène populaire pleine de contrastes. Signalons encore, au



ÉCRITURE MUSICALE DE RIMSKY-KORSAKOW.

troisième acte, la grandiose entrée triomphale du tsar, avec deux orchestres, et, au dernier acte, la scène d'Ivan et d'Olga.

La Pskovitaine date de 1875, époque où elle fut



THÉATRE MARIE.

représentée au théâtre Marie. En 1895, la partition, remaniée (soucieux de perfection, les compositeurs russes actuels ne sont jamais avares de retouches), a été exécutée de nouveau au théâtre Panaïew, par les soins d'une entreprise artistique particulière, la *Société pétersbourgeoise de réunions musicales*. Dans la nouvelle comme dans l'ancienne version, la dureté systématique de certaines harmonies ne nuit pas à la haute

allure artistique de l'œuvre, dont la saveur est encore accrue par l'emploi ingénieux de chants populaires.

M. Rimsky-Korsakow a donné en 1880 un autre opéra, *la Nuit de mai*, sur un sujet tiré d'un conte de Gogol. Interprété par de bons artistes nationaux, dont les principaux étaient Stravinsky et Mme Bitchourine, *la Nuit de mai*, originairement créée au théâtre Marie, a fourni en 1894, au théâtre Michel, une reprise intéressante. L'ouvrage appartient un peu au demi-caractère. Il comporte une part d'humour et de comique. C'est principalement au deuxième acte que l'auteur, non sans art, a eu recours à cet élément. La « berceuse » du troisième acte, d'une suavité rare, est un morceau fort réputé.

Avec le sujet de la délicieuse *Snégourotchka*, nous sommes en dehors du vrai et même du vraisemblable. Nous abordons les terres enchantées du mythe et de la fantaisie. Le pays de Bérendés n'a pas plus existé que l'île Fortunée. Seul Sinbad eût pu le rencontrer dans ses voyages. Le tsar Bérendé n'a régné que comme la reine Labe. Un tel genre de donnée convient à la musique, mais il implique un degré spécial de fraîcheur, et, pour ainsi dire, d'ingénuité dans l'invention, la délicatesse de la touche, l'extrême légèreté du pinceau. Cette légende gracieuse, exquise (la Fille de neige fond sous les rayons de l'amour), M. Rimsky-Korsakow l'a traitée avec une supériorité incontestable. Il s'est montré profondément poète et a donné là une des œuvres modernes où il y a, dans la note de la finesse et du charme, le plus de caractère et de physionomie. Les figures de la Fille de neige et

de son pastoral amoureux sont nuancées avec un art d'une suprême élégance. Le troisième acte, en particulier, est une chose à peu près accomplie, et qui a le mérite de ne ressembler à rien. C'est à peine si çà et là, en considérant l'ensemble, on pourrait y trouver un peu de langueur et d'uniformité. Ajoutons que *la Snégourotchka*, écrite d'après un poème d'Ostrowsky, a été représentée en 1882.



HÉROÏNE DE « LA SNÉGOUROTCHKA ».

Un littérateur de mérite, Guédéonow, qui fut un moment directeur des Théâtres impériaux, avait écrit autrefois un livret en quatre actes, de genre fantastique, intitulé *Mlada*. La musique de ces quatre actes, d'après sa conception, devait être respectivement l'œuvre de quatre compositeurs, Moussorgsky, Borodine, Rimsky-Korsakow et César Cui. L'œuvre impliquait un important élément chorégraphique, que, musicalement, l'on se proposait de confier à la plume experte et légère de



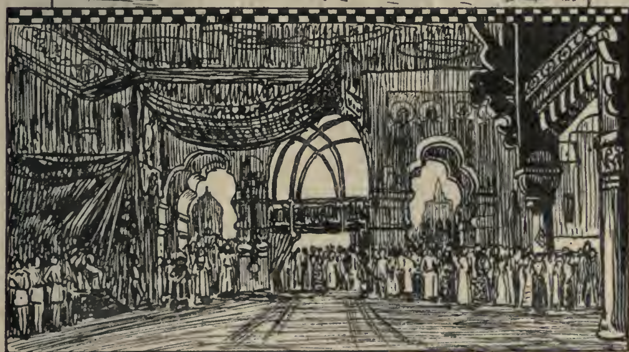




SCÈNES DE « LA SNÉGOUROTCHKA ».







SCÈNES DE « LA SNÉGOUROTCHKA ».

Minkous, dont nous retrouverons le nom un peu plus loin. Les circonstances s'opposèrent à la réalisation de ce projet. Borodine était chargé du quatrième acte. Les quatre compositeurs avaient tracé des esquisses intéressantes. Après la mort de Borodine, M. Rimsky-Korsakow mit son ébauche au point et la publia. Cela ne l'empêcha point de reprendre le livret pour son propre compte et d'écrire sur cette donnée une partition qui a été montée en 1892. Le sujet, relatif aux temps de la plus haute antiquité slave, a du caractère et du relief. Le compositeur y a répandu ses mérites habituels de couleur et de charme.

L'avant-dernière tentative dramatique de M. Rimsky-Korsakow date de 1895. C'est *la Nuit de Noël* qui, au théâtre Marie, eut pour interprètes MM. Yerschow, Stravinsky, Koriakine, Ougrinovitch, Tchouprinnikow, Mmes Mravine, Kamensky et Younossow. Cette fois encore, la nature fantastique du sujet a bien servi l'artiste, toujours plein de nouvelles ressources quand il se livre à ce genre. Sa distinction habituelle se retrouve dans la partie symphonique. Le soin donné à la justesse de la déclamation n'ôte rien à la saveur des mélodies vocales. N'omettons point de dire que la donnée de *la Nuit de Noël*, tirée de Gogol, avait déjà été utilisée par trois compositeurs, par Tschaïkowsky dans *Vakoul le Forgeron*, par M. Soloview et par M. Lissenko ; ce dernier avait mis en musique une adaptation, en petit-russien, de cet attrayant sujet.

Le genre de la pièce vocale détachée a réussi à M. Rimsky-Korsakow qui, dans nombre de pages de



SCÈNE DE « MLADA ».

ce genre, s'est montré surtout un descriptif, habile à

évoquer musicalement quelque paysage, à peindre avec lyrisme les mystérieuses beautés de la nature.

La *Sinfonietta* et l' « ouverture » de M. Rimsky-Korsakow « sur des thèmes russes », son autre ouverture, de style religieux, son *Capriccio* espagnol si finement ciselé, sa *Fantaisie* sur des mélodies serbes, son *Conte féerique* pour orchestre, sa suite intitulée *Scheherazade* (d'après le nom de la sultane des *Mille et une Nuits*), sont des pages étincelantes et chatoyantes. N'oublions pas son beau concerto de piano en *ut* dièze mineur, ses chœurs, sa *Sérénade* pour violoncelle avec piano. Partout se retrouve, fortement empreint, le caractère russe, fondé sur une étude très sérieuse et très prolongée de l'élément national et populaire. Ses morceaux de piano, peu nombreux, sont d'une écriture très serrée, notamment le *Prélude et Fugue*, sur le nom de Bach, l'auteur donnant aux lettres de ce nom la valeur de notes qu'elles ont selon l'usage adopté en Allemagne.

Enfin, M. Rimsky-Korsakow est l'un des contemporains qui ont montré, dans le genre de la symphonie proprement dite ou du grand « poème symphonique », le plus de facultés inventives et aussi le plus de dextérité technique. *Sadko* et *Antar* sont des pages lumineuses. Sa troisième symphonie mérite d'être spécialement désignée à l'attention. Le scherzo à cinq temps est un modèle de grâce et de spirituelle fantaisie.

Le dernier opéra, tout récemment représenté, de M. Rimsky-Korsakow est *Sadko*. Signalons encore, parmi les productions du compositeur, quarante

mélodies, et un petit acte, *Mozart et Salieri,* sur le texte même de Pouchkine. Nature artistique très désintéressée, très élevée, M. Rimsky-Korsakow a, comme nous avons eu l'occasion de le dire, consacré une grande partie de son labeur aux œuvres des autres. Il a instrumenté *le Convive de pierre, la Khovantschina, Boris Godounow*. Il a terminé et orchestré *le Prince Igor*.

Si, chez M. Rimsky-Korsakow, l'idée mélodique, d'ailleurs presque toujours savoureuse, manque parfois un peu d'ampleur, du moins est-il incontestable que rien n'égale son goût, la richesse de sa fantaisie dans les développements thématiques, harmoniques, rythmiques, la *maestria* de son instrumentation si colorée et en même temps si transparente.

Mme Rimsky-Korsakow (Nadejda Nicolaiewna Pourgold), qui a été élève de Dargomijsky, est une artiste de valeur, très bien douée, possédant une instruction musicale solide et étendue. Elle a, comme compositeur, prouvé son talent en écrivant une sonate pour piano et une fantaisie pour orchestre d'après le récit de Gogol, *la Nuit de la Saint-Jean*. On lui doit aussi des transcriptions d'orchestre pour piano à quatre mains.

CHAPITRE X

TSCHAÏKOWSKY ET RUBINSTEIN

L'éclectisme en musique. — Le théâtre de Tschaïkowsky. — Ses symphonies, sa musique de chambre, etc. — Indications biographiques. — Rubinstein. — Son rôle de compositeur et de virtuose. — Place qu'il tient dans l'art contemporain.

Deux musiciens morts et dignes de tous les regrets, Tschaïkowsky et Rubinstein, lesquels ne se rattachent pas aux mêmes origines intellectuelles, au même mouvement d'esprit que les précédents, méritent une place au premier rang des compositeurs russes.

Pour ce qui concerne Tschaïkowsky, c'est peut-être ailleurs qu'au théâtre qu'il a démontré de la façon la plus décisive ses réels mérites d'imagination, de savoir, d'expérience consommée dans le maniement de la plume. On constate des disparates, des emprunts de couleur faits à plus d'une palette, dans ses ouvrages dramatiques dont quelques-uns reposent sur des sujets pris dans l'œuvre des grands littérateurs russes. Ainsi en est-il de *la Dame de pique,* tirée d'une courte et saisissante nouvelle de Pouchkine, et l'un de ses opéras les mieux accueillis. A Pouchkine aussi, il a

pris *Eugène Onéguine,* et cette donnée l'a très heureusement inspiré. Il s'est montré là à la fois mélodiste et coloriste, tout en évitant plus qu'ailleurs



TSCHAÏKOWSKY (1840-1893).[1]

le défaut d'homogénéité. Il faut louer l'introduction, l'arioso de Lensky, d'un accent pénétrant, la valse charmante du second acte, le chœur solide et bien construit sur un motif russe, etc.

Tschaïkowsky a, comme M. Rimsky-Korsakow, écrit une *Fille de neige,* une *Snegourotchka.* Seule-

ment ce n'est pas un opéra; c'est de la musique de scène pour la pièce d'Ostrowsky. Cette *Snégourotchka* est d'essence moins fine que l'autre; elle n'a pas la même indicible grâce. Il émerge cependant de l'œuvre des épisodes musicaux d'une réelle valeur, par exemple la chanson de Lell dont la contexture mélodique est de la plus attrayante élégance.

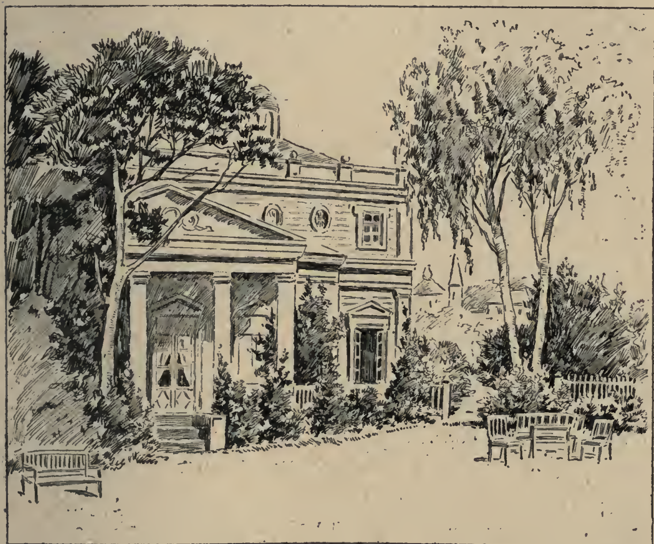


M. TAKOULEW DANS LE RÔLE D'EUGÈNE ONÉGUINE.

S'il a eu recours à Pouchkine, Tschaïkowsky s'est aussi adressé à Gogol. C'est d'après un des récits de cet écrivain qu'avait été composé le livret de *Vakoul le Forgeron*. Ce livret avait été proposé pour un concours dont le prix fut remporté par Tschaïkowsky. *Vakoul le Forgeron* est l'une des premières œuvres qui, au théâtre, mirent ce compositeur en évidence. La facture de cette partition est sérieuse, serrée, surtout dans les parties purement symphoniques; mais là encore on désirerait plus d'unité dans le style. Citons encore d'autres opéras, *l'Opritschnik, l'Enchanteresse, Mazeppa, Jeanne d'Arc, Iolanthe* (un acte). Il a écrit en outre la musique de plusieurs ballets, *la Belle au bois dormant, le Casse-Noisette, le Lac aux cygnes.*

C'est sans doute, comme nous l'avons dit, en dehors du genre dramatique, que la supériorité de Tschaï-

kowsky s'est le plus péremptoirement affirmée. Sa fécondité immense, dans une existence assez brève, tient du prodige. Il a déployé beaucoup de puissance, des



DÉCOR DU PREMIER ACTE D'« EUGÈNE ONÉGUINE ».

dons véritablement exceptionnels d'invention mélodique, dans ses six grandes symphonies, d'une abondance de développement parfois un peu creuse, dans ses quatre suites d'orchestre, sans parler de ses nombreux poèmes symphoniques, de ses concertos, de ses marches, de ses ouvertures, etc., etc. Sa dernière symphonie, la *Symphonie pathétique,* est inégale; mais certains passages ont de la grandeur. La deuxième, la

Symphonie russe, contient des pages de premier ordre. Le finale emprunte du caractère au thème petit-russien qui lui a servi de base. L'auteur est extrêmement harmoniste et il a au plus haut point le sens de la sonorité colorée, variée, brillante. Son aisance d'écriture est considérable et s'accommode de toutes les formes. A cet égard, la démonstration est faite par ses larges « poèmes symphoniques », entre lesquels *la Tempête* est peut-être le plus accompli, par le concerto de piano en *si* bémol, par le charmant sextuor pour instruments à cordes (*Sextuor florentin*), par la *Sérénade mélancolique* pour violon, sans compter la musique religieuse, les chœurs, les pièces de piano, si favorables à la virtuosité, et qui, pour la plupart, ont beaucoup de tour et de figure. La musique de chambre de Tschaïkowsky a rencontré l'adhésion générale; sur ce point, il n'y a pas de contradicteurs. Le deuxième quatuor à cordes a la réputation justifiée d'une œuvre tout à fait accomplie. L'andante du premier est exquis. Quant aux mélodies vocales, souvent chantées en France, elles sont fréquemment pleines de charme, de poésie, parfois gracieuses et parfois émouvantes, souvent traitées, d'ailleurs, avec un souci un peu insuffisant des paroles.

La biographie de Tschaïkowsky se réduirait à peu de chose. Né en 1840 (sa mère descendait d'une famille de réfugiés français lors de la révocation de l'Édit de Nantes), il est mort à l'âge de cinquante-trois ans. Il eut Fundinger pour maître de piano. Il apprit tard la composition, ce qui ne l'empêcha point de l'enseigner de bonne heure, comme professeur compétent et très



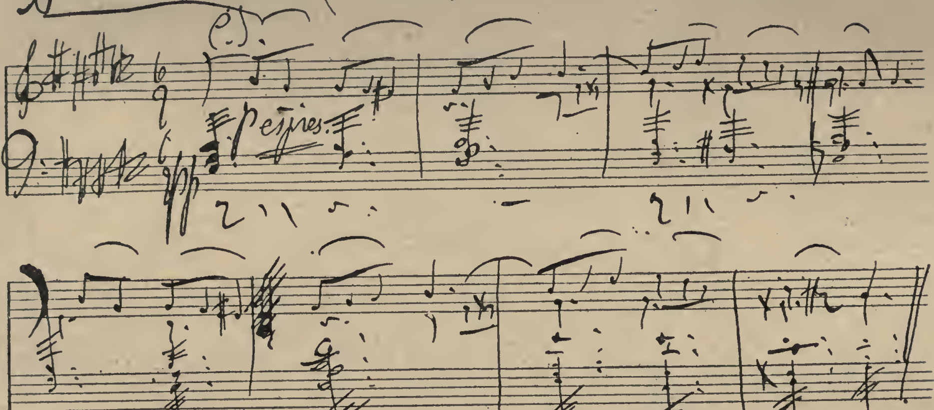
SCÈNE DE « LA DAME DE PIQUE ».

autorisé, au Conservatoire de Moscou. Ses études un peu tardives, menées au reste avec beaucoup d'esprit de suite, il les fit en Russie; mais il les compléta en Allemagne, où il traversa, par la lecture de la musique et des écrits de Schumann, une période d'entraîne-

AUTOGRAPHE DE TSCHAÏKOWSKY.

ment et d'engouement tout germaniques. Il était arrivé peu à peu à une grande situation, non seulement dans son pays, mais encore dans toute l'Europe, jouissait d'une notoriété universelle, et l'on se souvient qu'il fut, à Cambridge, reçu docteur en musique en même temps que MM. Saint-Saëns et Boito.

Entre les compositeurs russes du siècle, il en est peu qui, personnellement, aient été fort connus à Paris. Une exception doit être faite pour Rubinstein que son talent, presque phénoménal, de virtuose, a mis en évidence. Parmi les artistes de son pays, il est peut-être le plus « cosmopolite ». Une notable portion de



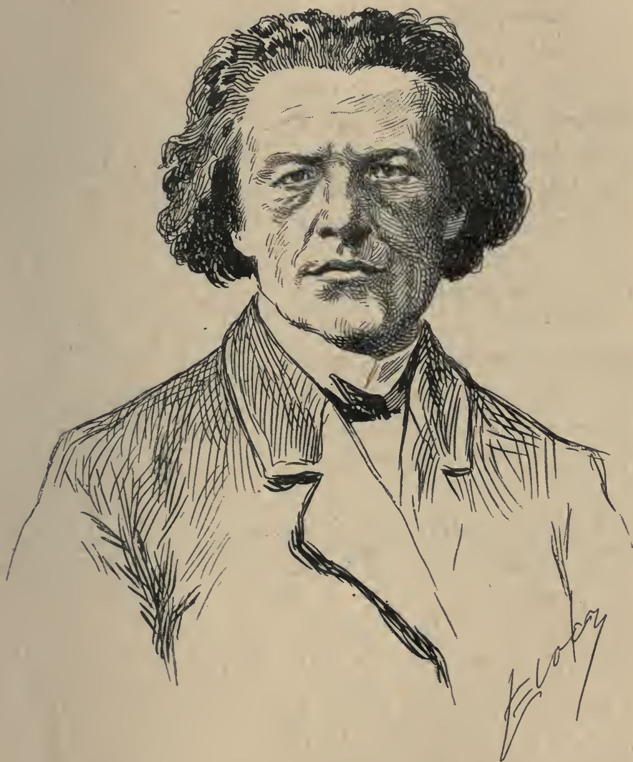
ÉCRITURE MUSICALE DE TSCHAÏKOWSKY.

son volumineux répertoire dramatique a été « créée » hors de sa patrie. C'est le théâtre de la Porte de Carinthie, à Vienne, qui a eu la primeur de ses *Enfants des landes*. *Feramors,* dont le sujet est tiré du gracieux poème de Moore, *Lalla-Rookh,* a été originairement monté à Dresde, *Néron* à Anvers. C'est Berlin qui, tout d'abord, a vu *les Macchabées.* — Rubinstein a d'ailleurs beaucoup résidé à l'étranger. Durant toute une partie de sa laborieuse carrière, il a professé dans les capitales de l'Autriche et de la Prusse. C'est à Berlin, par parenthèse, qu'il connut Meyerbeer, qui lui conseilla de se placer sous la savante direction de Dehn.

Il avait trouvé en Russie des protecteurs illustres, d'abord les Wielhorski, amateurs d'un goût éclairé, puis la grande-duchesse Hélène. Il a débuté à la scène par *les Chasseurs de Sibérie,* joués en 1854 au théâtre Grand-Ducal de Weimar, d'après une traduction allemande faite par le musicien Peter Cornelius; par *Fomka, l'idiot de village,* où il s'agit d'un de ces êtres élémentaires que, dans le Berry de George Sand, on appelait des « innocents », et par *la Bataille de Koulikow.*

Si l'on considère la longue suite des productions théâtrales de Rubinstein, l'on y discerne une incontestable faculté d'invention, un éclat intermittent, le mélange de plusieurs styles, du brillant dans la technique, un sentiment dramatique qui souvent ne manque pas de force. L'auteur apparaît, en somme, comme un musicien de plus de fécondité que de choix, qui ne procède pas d'une esthétique bien fixe, et qui obéit plutôt, selon le sujet et le moment, à la dictée d'un tem-

pérament de nature d'ailleurs robuste. Une de ses œuvres les meilleures est peut-être *le Démon*, repré-



ANTOINE RUBINSTEIN (1829-1894).

senté, en 1854, au théâtre Marie, avec Komissarzevsky, Melnikow, Mme Raab, etc. Le livret, relatif aux amours d'un démon et d'une mortelle, a été tiré, par Wiskova-

tow, d'une œuvre de Lermontow, qui avait puisé ce sujet dans la légende orientale où ce thème a été traité à plus d'une reprise. Dans la partition de Rubinstein il faut citer le chœur de la caravane et plusieurs fragments très lyriques au milieu des discours passionnés que tient le démon amoureux à Tamara, la belle Circassienne. Rubinstein s'est montré coloriste dans la partie instrumentale où il a déployé les ressources d'un talent solide et flexible. La même habileté de symphoniste se retrouve dans les étincelants airs de ballet de *Feramors*. La Bible a fourni à l'artiste le beau sujet des *Macchabées*, une de ses œuvres où il y a le plus de vigueur. Nous indiquerons encore *le Marchand Kalachnikow*, que la censure fit interdire après les premières représentations, parce que le livret montrait le tsar Ivan le Terrible sous un aspect jugé trop peu avantageux, et *Gorioucha*, qui n'a eu qu'une existence éphémère.

Le sujet de *Néron* a exercé de l'attraction sur plus d'un contemporain. M. Boito, notamment, a en portefeuille un *Néron* qui, si l'on s'en rapporte à son *Mefistofele*, doit être une œuvre des plus curieuses. On conçoit que Rubinstein ait rêvé, lui aussi, d'évoquer ce type monstrueux, sanguinaire, au milieu des prestiges et des vertiges de la Rome impériale. Nous ne savons si son *Néron* est une œuvre durable; on doit reconnaître, en tout cas, qu'il a parfois réussi à rendre les impressions, un peu troubles et tourmentées sans doute, mais intenses et puissantes, que détermine un pareil sujet.

Rubinstein était ambitieux. Non content d'alimenter

le théâtre, il a abordé la plupart des autres genres. Sa production est énorme. Un assez bon nombre de ses *lieder* (il en a écrit près de deux cents sur des paroles russes, allemandes, françaises) ont des chances sérieuses
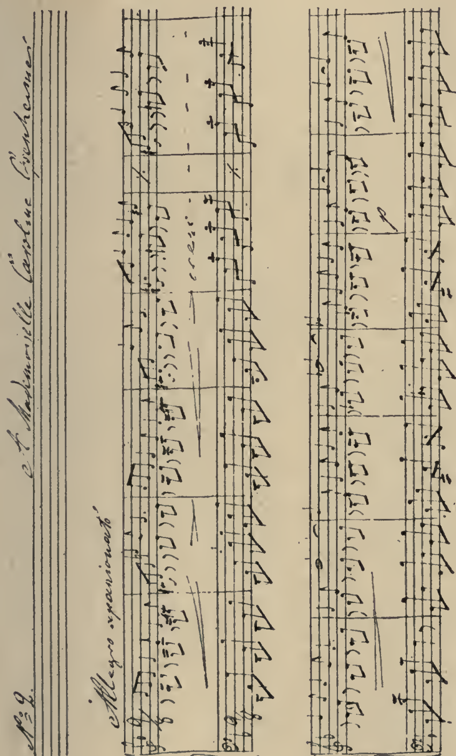


SCÈNE DU « DÉMON ».

de lui survivre. Quelques-unes de ses *Mélodies persanes,* et ses *Duetti,* écrits pour la plupart à l'usage des filles de Meyerbeer, sont d'une invention charmante. Parmi ses six symphonies, il y a lieu de distinguer *l'Océan*, qui vise à la grandeur, mais dont certaines parties ne sont pas exemptes de langueur, la « symphonie dramatique », la cinquième, dite « symphonie russe ». Dans différents ouvrages il s'est appliqué à

atteindre au coloris national, faisant divers emprunts au rythme populaire. Pour ce qui regarde ses deux oratorios, *le Paradis perdu* et *la Tour de Babel,* et ses opéras bibliques, *Moïse* et *le Christ,* il faut y voir surtout une tentative digne d'encouragement pour rajeunir une majestueuse forme antique. Il y a plus d'incontestable mérite dans sa musique de chambre, trios, sonates pour piano et violon, pour piano et violoncelle, pour piano et alto, quatuors, quintette pour piano et instruments à vent. Le tableau symphonique d'*Ivan le Terrible* présente, quoique d'un style un peu tourmenté, des mérites réels. *Don Quichotte,* dont il a dirigé lui-même, on s'en souvient, l'exécution à Paris, est une composition non dépourvue de verve et d'esprit. Il importe de ne pas oublier la fantaisie *Eroica,* l'ouverture d'*Antoine et Cléopâtre,* les concertos de violon et de violoncelle, morceaux habilement disposés pour le déploiement de la virtuosité, les concertos pour piano, le *Caprice russe* pour piano et orchestre, les innombrables pièces caractéristiques, le brillant *Bal masqué,* etc. L'on est d'ailleurs stupéfait quand on songe que l'homme qui s'est livré à ces travaux prodigieux a pu, parallèlement, fonder et diriger, avec éclat, le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, présider aux exécutions de la Société musicale russe, écrire enfin ses mémoires et donner, sous forme de « conférences » ou d' « entretiens sur la musique », ses appréciations souvent paradoxales, toujours curieuses, sur les compositeurs et les pianistes. A coup sûr, qui connaissait le piano, qui savait ce que l'on peut lui demander, mieux que Rubinstein? Dans l'exécution sur cet instru-

ment il fut une espèce de magicien, doué de capacités absolument transcendantes. Sur ce terrain, il



ÉCRITURE MUSICALE D'ANTOINE RUBINSTEIN.

vient tout à fait en première ligne et a sa place dans le groupe restreint des plus grands maîtres du clavier. Quelle flamme, quelle énergie, quelle autorité incomparable il manifestait dans ces longs concerts, où, de mémoire, il interprétait les plus belles œuvres du passé

et du présent ! Il était aussi capricieux que véhément, se montrait parfois téméraire dans sa « traduction », d'ailleurs toujours supérieure et inspirée. Ce jeu ne procédait d'aucune règle, ne pouvait guère être analysé, ni surtout imité, mais, par l'intensité presque phénoménale du son, par la fougue indicible, exerçait sur l'auditoire une action prestigieuse.

Rubinstein demeure l'une des hautes individualités de l'art de notre temps. L'histoire musicale conservera le souvenir de cet exécutant prodigieux, de cet homme ingénieux et réfléchi, dont les aptitudes avaient été, dès ses premières années, annoncées à sa mère, elle-même fort bonne musicienne, par l'obstination avec laquelle son fils, comme hypnotisé, s'asseyait tout contre le piano, aux heures où elle s'y exerçait.

On a sur Rubinstein toute une littérature biographique et critique, en russe, en allemand, en anglais, en français, etc. Mentionnons en ce sens les livres ou articles de MM. Lissowsky, Laroche, Soloview, Roubets, Baskine, Levenson, Zverew, Ivanow, Saint-Saëns, A. Pougin, Mendel, Kiemann, Bernhard Vogel, La Mara, Ehrlich, Zabel, Chrysander, M'Arthur, Mme Cavos Degtiarew, le travail en hollandais de M. van Haltein, etc. Signalons aussi l'excellente monographie de M. Halpérine-Kaminsky, dans la *Revue encyclopédique* du 15 juillet 1895. Il existe, outre le texte russe, une version allemande des *Mémoires* originaux du maître.

Un de ses frères, Nicolas Rubinstein, a atteint aussi les sommets de la virtuosité « pianistique ». Moins exceptionnellement doué que son illustre aîné, il s'est

montré surtout homme d'école. Il a rendu à la musique d'importants services comme chef d'orchestre, comme



NICOLAS RUBINSTEIN (1835-1881).

créateur de la Société musicale russe de Moscou, dont il a dirigé les auditions avec autant de persévérance que de capacité, comme fondateur enfin et directeur du Conservatoire de la seconde capitale russe. — Cet établissement, par parenthèse, ne le cède pas, pour le niveau des études, à celui de Saint-Pétersbourg; le

Conservatoire de Varsovie, les écoles de musique de Kharkow, Kiew, Riga, Tiflis, jouissent aussi d'une réputation légitime. — On se souvient que Nicolas Rubinstein, qui, né en 1835, est mort en 1881, et qui, comme compositeur, dans une production d'ailleurs assez limitée, a prouvé du mérite, a obtenu en 1878, à Paris, lors de l'Exposition universelle, un grand succès, en organisant et en dirigeant, au Trocadéro, une série de très intéressants concerts de musique russe.

CHAPITRE XI

MONIUSZKO ET CHOPIN

Les élèves et les successeurs d'Elsner. — Transition. — L'œuvre de Stanislas Moniuszko. — Son théâtre. — Charme et haute valeur de ses mélodies. — L'art du chant. — La musique religieuse catholique. — Travaux d'archéologie musicale. — La musique de piano. — Chopin. — Sa vie, son caractère, son œuvre et son influence. — Les pianistes. — Le violon. — Autres instruments. — Le mouvement de la production et des études à Varsovie.

Nous venons, dans les précédents chapitres, d'exposer ce qu'a été, en notre siècle, depuis Glinka, le développement de l'école russe, plus particulièrement à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Le moment est arrivé de rappeler ce que fut, à Varsovie, le mouvement parallèle, commencé antérieurement et continué, par exemple, au théâtre, d'une façon brillante, par Moniuszko. A l'école de Varsovie se rattachent aussi, du moins par le lieu de sa naissance et par l'éducation musicale reçue d'Elsner, la grande figure de Frédéric Chopin et le souvenir de beaucoup d'autres artistes d'une physionomie intéressante et d'une haute valeur.

Avant d'aborder ce qui se rapporte à Moniuszko,

nous passerons en revue un certain nombre de compositeurs, dont quelques-uns forment la transition entre lui et Kurpinski, étudié ci-dessus, et qui, pour la plupart, accomplirent leur carrière, en tout ou en partie, à l'étranger. Nous mentionnerons tout d'abord un des élèves d'Elsner, Kazynski, dont la *Fenella* fut montée à Wilna en 1840, et qui, en 1842, fit représenter à Wilna, puis à Varsovie, *le Juif errant*, « opéra romantique ». Il est connu, comme littérateur, par la relation, publiée à Saint-Pétersbourg, et plusieurs fois réimprimée, du voyage artistique qu'il avait fait en Allemagne, en compagnie du général Lvow, dont nous aurons à parler dans le chapitre suivant. Une des productions musicales de Kazynski, un album de romances, s'est répandue à beaucoup d'exemplaires. De même en fut-il de ses fantaisies sur des thèmes russes.

Nous placerons ici, comme se rattachant, de par leur illustre origine, aux influences artistiques polonaises, deux amateurs princiers, porteurs de noms historiques, le prince Radziwill et le prince Poniatowski. Le prince Radziwill était uni à la famille royale de Prusse par son mariage avec la princesse Louise-Frédérica. Il aimait la musique avec passion, jouait remarquablement du violoncelle, composait avec goût. On lui doit des romances françaises, des *lieder* allemands, des polonaises pour piano. Son œuvre la plus importante est la partition qu'il écrivit sur le *Faust* de Gœthe. Cet ouvrage a été joué sur plusieurs scènes d'Allemagne.

Quant au prince Poniatowski, ce petit-neveu du dernier roi de Pologne, qui, jeune, avait fait apprécier

sa belle voix de ténor au théâtre de Lucques, puis à celui de la Pergola, à Florence, est devenu, par naturalisation, notre compatriote. Il a fait représenter, à



LA FÊTE DE LA MOISSON EN POLOGNE.

l'Opéra-Comique, *Au travers du mur;* à l'Opéra, *Pierre de Médicis;* au Théâtre-Lyrique, *l'Aventurière.* Précédemment, il avait composé, en Italie, tout un répertoire, réussissant avec *Jean Procida, Don Desiderio, Bonifazio dei Geremei, la Esmeralda,* moins

heureux avec *Ruy Blas, I Lambertazzi, la Fiancée d'Abydos*. Notons qu'avant d'acquérir la nationalité française, le prince était venu à Paris comme diplomate, accrédité par le grand-duc de Toscane.

A une époque antérieure, Kienlen se produisit pareillement à l'étranger, d'abord à Berlin, où il écrivit une ouverture, des entr'actes, de la musique de scène et des danses pour *Donna Laura*, un drame de Sophie de Knorring, sœur du célèbre littérateur Louis Tieck; puis à Vienne, où il fit représenter un petit opéra, *la Rose impériale*. Il passa quelque temps à Posen, attaché comme maître de chapelle, à la maison des princes Radziwill; on le retrouve à Augsbourg, où il écrit *Claudine de Villa-Bella*, ensuite à la cour de Bavière, où il remplit des fonctions artistiques officielles. Son opéra de *Laure et Pétrarque* fut monté à Carlsruhe; à Berlin fut exécutée la musique qu'il avait écrite pour la tragédie de *Germanicus*. Son existence agitée se termina dans une misère profonde.

A l'étranger aussi, en Autriche, commença la carrière d'un disciple d'Elsner, Nidecki. Ses deux premiers essais dramatiques furent donnés à Vienne. Plus tard il revint à Varsovie; il y remplaça Kurpinski en qualité de chef d'orchestre et il y fit monter son opéra de *Gessner*, où il y a du talent, aussi bien que dans ses trois messes, conçues dans un bon sentiment musical et religieux. Comme conducteur d'orchestre, il avait une grande réputation. L'école d'Elsner peut revendiquer encore un compositeur presque exactement contemporain du précédent, Joseph Stefani, fils de Jean, qui a écrit des opéras, de la musique religieuse,

des mélodies, des polonaises, des mazurkas, et qui fut renommé comme professeur de chant à Varsovie.

Une existence assez malheureuse, errante, dans laquelle un labeur obstiné fut récompensé par assez peu de gloire, a été celle de Mirecki, musicien chez lequel les dons étaient réels et le savoir fort étendu. Tout jeune, nous le trouvons en Autriche. Homme fait, nous le rencontrons tour à tour à Venise, à Milan, à Paris même, où, comme l'imaginaire artiste polonais de Balzac, Wenceslas Steinbock, il connut les déceptions, les déboires de la lutte obscure contre l'indifférence. Il retourna en Italie, travailla pour les scènes de la Péninsule, composa des ballets qui réussirent assez bien, *Ottavia, le Château de Kenilworth, I Baccanali aboliti*, des opéras comme *Evandro in Pergamo*, et, beaucoup plus tard, *Cornelio Bentivoglio*. Il dirigea un moment le Théâtre-Italien à Lisbonne, ce qui donna naissance à un ouvrage vite oublié. Il fit de plus, pour les éditeurs italiens, des besognes ingrates, des éditions ou arrangements de Marcello, de Clari, de Durante. Assez lettré, d'intelligence souple, il écrivit un traité d'instrumentation en langue italienne. Il s'essaya aussi dans la musique d'église, dans l'oratorio, dans la symphonie, dans la musique de chambre. Au milieu des aventures et des traverses de son existence forcément vagabonde, il demeura fidèle à la tradition de son pays et aux premières impressions de son enfance; à Paris même, pendant une des résidences qu'il y fit, il avait composé un opéra en langue polonaise qui fut représenté à Varsovie. Plus tard, la ville de Cracovie l'appela et lui confia la direction d'un

gymnase de chant lyrique. A l'usage des élèves de cette institution, il écrivit un ouvrage intitulé *Une nuit dans l'Apennin.* On lui doit aussi des recueils de



MONIUSZKO (1819-1872).

mazurkas et d'autres danses, où il y a assez de verve et de caractère.

Nous mentionnerons le succès obtenu, à Varsovie, par *le Comte Weselinski,* opéra de Brzowski, lequel s'est également distingué dans la musique sacrée et

dans la littérature musicale, et nous arriverons à Moniuszko, le plus remarquable, sans contredit, le plus original, le plus complet de tous les compositeurs qui, en Pologne, se soient produits au théâtre. Moniuszko est parvenu à une très grande célébrité locale. Ses funérailles, en 1872, ont eu l'aspect d'un deuil public. Il répondait tellement, dans ses inspirations, au sentiment général, populaire même, que beaucoup de ses mélodies ont pénétré dans toutes les classes de la société et ont pu être fredonnées à la même heure au château ou dans la chaumière. Si son œuvre n'a pas rayonné davantage au dehors, c'est sans doute parce que, précisément, ce qu'elle contient de vraiment intéressant est tout à fait propre au terroir et ne peut guère être complète-



PAULINE RIVOLI DANS LE ROLE D'HALKA.

ment senti que par ceux qui en sont eux-mêmes issus.

Moniuszko était né en 1819 dans le gouvernement de Minsk. Il sortait d'une très ancienne famille noble de la Lithuanie. Il commença ses études avec Freyer, organiste de Varsovie. De 1837 à 1839, il fut, à Berlin, l'élève de Rungenhagen.

Son œuvre, d'une étendue considérable, embrasse



UNE SCÈNE D' « HALKA ».

presque tous les genres; il a composé trente-sept ouvrages de musique religieuse, la plupart avec orgue (il était lui-même, sur cet instrument, un exécutant de valeur), sept pièces pour orchestre, vingt morceaux divers de piano, huit sonates sur des motifs de la Crimée, vingt et un opéras et opéras-comiques, trois ballets, la musique de six drames et de trois mélodrames, plusieurs grandes cantates intitulées *Kroumine, la Madone, Madame Twardowska, Milda, Niola,* les deux dernières sur des sujets tirés de la mythologie

lithuanienne, une multitude de chansons, aussi répandues en Galicie et en Posnanie que dans la Pologne russe, et où, du reste, il a parfois fait des emprunts aux chants traditionnels de ces différentes provinces, aussi bien que de la Petite-Russie.

Au théâtre, qui a beaucoup contribué à établir sa



UNE SCÈNE D' « HALKA ».

réputation, Moniuszko s'est montré tour à tour enjoué et gracieux dans des œuvres comme *Loterza*, sérieux et dramatique en des ouvrages tels que *Verbum nobile*, *la Maison enchantée*, *Bettly*, *le Paria*, d'après la pièce de Casimir Delavigne, et surtout *Halka*, peut-être son meilleur opéra, qui a obtenu plusieurs centaines de représentations. La créatrice du principal rôle fut une cantatrice de grand talent, Pauline Rivoli, qui avait débuté en 1842, et qui, par conséquent, comptait déjà seize années de service au théâtre, lors-

"Pellegrina rondinella" — Canzonetta —

à Madame Hasselt-Barth.

Allegretto

Rondinel-la pellegri-na che ti posi il sul vero-ne, ricantando o-gni mat-ti-na, quella fle-...bi-le canzo-ne, che vuoi dir-mi in tua favel-la pellegrina ron-di-nella?

3. tua favella pel-
2. Di tuoi gri-di pel-le-gri-na rondi-nel-la

3. Ed il tut-te le matti-ne riaprendo gli occhi al pianto, fra le ne-vi e fra le bri-ne
2. Oh se anch'io... ma lo conten-de questa bassa, angusta volta, dove so-le non risplen-de,
1. Soli-ta-ria nell'obbli-o dal tuo sposo abbandonata piangi forse al pianto mi-o

ped. ped. ped. ped. ralent ralent f

Stanisław Moniuszko.

Wilna — le 4 Mars 1851.

MÉLODIE ORIGINALE DE MONIUSZKO.

que, le 1er janvier 1858, elle interpréta ce personnage.

Dans ses nombreuses productions, Moniuszko s'est montré harmoniste instruit, ingénieux; mais il est avant tout un original et fécond mélodiste. Ses nombreuses petites pièces vocales détachées sont en particulier, pour la plupart, de précieux bijoux sertis avec un art très délicat. Il y a là, avec infiniment de fraîcheur et de variété, quelque chose d'un peu étrange et de fort attrayant, une curieuse et physionomique note personnelle.

Selon notre coutume, nous rappellerons rapidement les noms des musiciens qui, comme interprètes, se sont distingués sur le théâtre à Varsovie. L'un des plus remarquables fut Szczurowski, entendu pour la dernière fois en 1845, après une longue carrière artistique. C'était un chanteur de premier ordre. Sa voix de basse-taille avait du volume et du timbre. Ses succès furent très grands, mais il obtint les principaux dans le répertoire étranger. Mozart et Salieri, Spontini, Rossini, Meyerbeer, furent les maîtres auxquels il dut ses plus beaux triomphes.

Italienne par son mariage, mais née à Lublin, Mme Campi a été la contemporaine de la Catalani, à laquelle on l'a quelquefois préférée. Autant que pour son talent de cantatrice, elle mériterait d'être citée pour son extraordinaire fécondité. A quatre reprises différentes, en effet, elle eut deux jumeaux. Une autre fois, elle mit en même temps au monde trois enfants. Six autres enfants naquirent d'elle dans des conditions moins insolites, et cela sans que fût nullement altérée la beauté de sa voix qui, partant du *sol* grave, mon-

tait avec aisance jusqu'au *fa* suraigu. Elle excellait dans le trille et avait une fort solide instruction de musicienne. On lui reprochait seulement un peu d'emphase dans le style et l'abus des fioritures. Elle chanta à Varsovie, mais dans un rôle de Rossini; en cette occasion, par parenthèse, elle reçut de l'empereur de Russie, présent à la représentation, une bague enrichie de diamants. Elle avait beaucoup joué au dehors, à Prague, à Leipzig, à Vienne. En cette ville elle fut attachée tour à tour aux théâtres *An der Wien* et de la Porte de Carinthie, puis au service de la cour impériale. On l'entendit aussi à Dresde, à Francfort, à Stuttgart, à Munich, à Berlin. On l'admirait fort dans le répertoire de Mozart, quand elle personnifiait donna Anna, la Reine de la Nuit, Vitellia de la *Clémence de Titus*, Constance de *l'Enlèvement au sérail*.

A une date plus rapprochée, une autre artiste de même origine, Félicité Vestvali, est arrivée à la grande notoriété. Elle sortait d'une riche famille aristocratique. Elle n'est morte qu'en 1863, laissant une grosse fortune. Elle a passé par l'Opéra de Paris, mais elle a remporté ses principaux succès à Berlin, puis en Italie, notamment dans l'Azucena du *Trouvère*. Plus tard, en Amérique, elle quitta le chant pour la déclamation et fut très applaudie dans plusieurs des plus beaux rôles féminins de Shakespeare.

La plûpart des maîtres énumérés ci-dessus et en particulier Moniuszko ont pratiqué la composition religieuse. Nous compléterons ici ce qui se rapporte à cette branche de l'art. En ce sens, il faut attribuer une place à part au beau *Requiem*, à quatre voix et

orchestre, de Kozlowski. C'est sa meilleure œuvre, mais il y a lieu de louer aussi ses nombreuses polonaises, d'un tour fort caractérisé, et dont quelques-unes sont devenues populaires. — Il y a du mérite dans les motets, les psaumes, les dix messes à quatre voix avec orchestre, d'un des élèves d'Elsner, Joseph Krogulski. Son père, Michel Krogulski avait été avant lui un musicien religieux appliqué, très fécond. Comme auteurs de messes, nous devons nommer encore Chvalibog et Zientarski. Bien que de naissance noble, ayant servi dans la garde, puis dans la diplomatie impériale, finalement conseiller intime, sénateur et chambellan, le comte Ilenski ne peut être classé parmi les simples amateurs. Sa messe de *Requiem* en *si* mineur fut exécutée avec succès à Vienne.

Un rôle important, dans la musique religieuse, fut tenu par Sloczynski, maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Jean à Varsovie. Pour les offices de cette cathédrale, il a écrit des hymnes et des psaumes en grande quantité. On lui doit aussi une « messe pastorale » composée pour la fête de Noël en 1850. N'oublions point les motets et les messes de Raszek. Exécutées dans diverses églises de la Pologne, ces compositions sont restées manuscrites.

A cette portion de notre sujet se rattachent les travaux de deux prêtres : d'abord Jarmusiewicz, compilateur d'un recueil où les chants de la liturgie sont entremêlés de chants polonais pour les offices des saints du pays ; puis l'abbé Mozduszewski, lequel, après de laborieuses recherches dans les archives des communautés et des paroisses, a donné une curieuse publica-

tion, plusieurs fois réimprimée, relative aux anciens chants liturgiques de la Pologne. Un autre livre du même présente une réunion de pastorales et de noëls, dont quelques-uns remontent au XIVe et même au XIIIe siècle.

C'est tout ensemble comme compositeur et comme érudit et critique que mérite de figurer ici Sikorski ; d'une part, il a écrit des messes ; d'autre part, il a traité avec méthode et compétence une foule de questions techniques et historiques, soit dans le journal spécial, *le Mouvement musical*, qu'il avait fondé, soit dans deux autres périodiques, *la Bibliothèque de Varsovie* et la *Gazeta Codzienna.* Très versé dans l'usage de la plupart des idiomes de l'Europe, il écrivait sa propre langue avec beaucoup d'art et d'élégance. Remarquons en passant que l'histoire et la critique musicale ont continué à avoir en Pologne des représentants autorisés; à l'heure actuelle, outre Kleczynski, mort récemment, nous nous reprocherions de ne pas citer MM. Boguslawski, Cieckoruski, Polinski, Stattler et Sygietynski.

Enfin, à ces indications nous joindrons ce qui a trait à l'orgue. Désignons l'excellent organiste Goronezkiewicz, auteur d'un recueil de « chants choraux de l'église catholique romaine, tels qu'ils sont chantés dans la cathédrale de Cracovie ». — N'omettons pas non plus le nom de deux facteurs d'orgues, Dluzewsri et Milezarski. Leurs instruments, construits avec une parfaite entente de tous les secrets du métier, sont des spécimens remarquables qui peuvent supporter toutes les comparaisons.

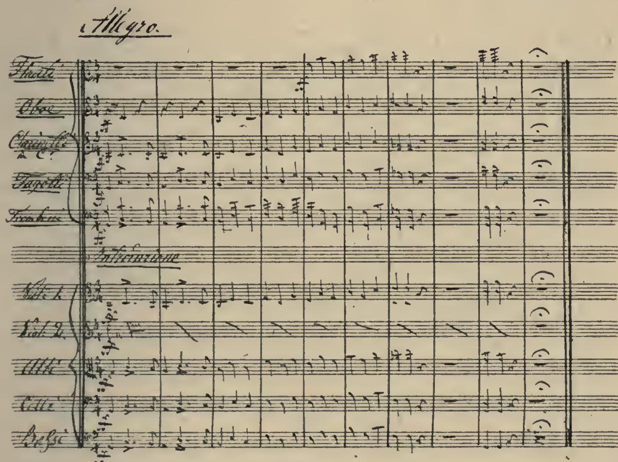
Les pianistes nés dans les provinces de l'ancienne

Pologne ont été, en notre siècle, extrêmement nombreux. Sur la plupart nous nous bornerons à des indications très brèves, nous contentant de nommer Kozlowski, auteur d'une excellente méthode; — Lessel, qui enseigna à Varsovie ce qu'il avait appris à Vienne; — Mme Grabowska, qui se fixa à Paris et y fit apprécier son talent fort remarquable; — une élève de Field, Mme Szymanowska; — Mme Medeck, qui alla professer avec le plus grand éclat, à Madrid, où sa maison devint un centre artistique fort réputé; — Kræger, qui créa des cours à Dresde; — enfin la famille, la tribu plutôt, des Kontski, où il y eut plusieurs enfants prodiges, et qui est devenue fameuse dans les annales du violon comme dans celles du piano. Les deux pianistes de cette famille, Antoine et Stanislas, Antoine surtout, ont obtenu de très brillants succès d'exécutants et de professeurs.

Il convient de citer aussi Sovinski, l'un des meilleurs élèves de Czerny; — Kolberg, qui, après de nombreux voyages, se fixa à Varsovie et auquel on doit un intéressant recueil d'airs populaires polonais; — Agthe, dont les *Études,* publiées chez Bote et Bock, ont de la valeur; — Novinski, un maître du métier; — Klemczynski, établi en France, d'abord en province, puis à Paris, où il est mort; — et Bergsen, qui a composé dans plus d'un genre et qui se fixa chez nous après avoir passé par l'Italie et l'Allemagne.

Une grande date dans l'histoire de la virtuosité propre au piano est marquée par l'apparition de Frédéric Chopin, qui, à coup sûr, comme exécutant et comme compositeur, a été l'un des plus étonnants

artistes de notre siècle et de tous les temps. A vrai dire, à l'égard de la virtuosité, il y avait en lui quelque chose de si capricieux, de si imprévu, qu'il déconcerta plusieurs des représentants de la tradition, par exemple Field, qui le jugeait irrégulier, incohérent, maladif,



ÉCRITURE MUSICALE D'ANTOINE DE KONTSKI.

et Kalkbrenner qui croyait surprendre dans son jeu une foule d'incorrections et de lacunes. La renommée de Chopin s'est beaucoup étendue de nos jours; mais, de son temps, elle était restreinte à une clientèle de raffinés, et il souffrit souvent de la quasi-indifférence du grand public à son endroit. Sa constitution débile, minée de bonne heure par la maladie, rendait d'ailleurs trop rude pour lui l'effort physique que nécessite l'obligation de se produire devant un nombreux audi-

toire. Il était par excellence le pianiste des salons, où ses hautes allures, ses manières fines, sa rare courtoisie lui assuraient, musique à part, le succès mondain, en ce qu'il peut avoir de plus flatteur. Si l'on s'en rapporte à ceux qui l'ont entendu, sa manière ne ressemblait à rien. C'étaient l'inspiration, la grâce, le charme, sous leur forme la plus délicate, le plus irrésistiblement séduisante. Sans dédaigner la force, il excellait surtout dans les effets de suavité, de tendresse rêveuse, parvenait à des nuances ignorées d'expression et de sonorité. Il avait pour élèves beaucoup de femmes de la haute société, qui ne jouaient, n'aimaient que sa musique, et auxquelles il arrivait à communiquer sa technique d'une souveraine distinction, sa façon idéale de faire vibrer et chanter l'instrument.

Ce que fut la nature intime de Chopin, il est aisé de le voir par la partie des *Mémoires* de George Sand qui se rapporte au séjour qu'elle fit à Majorque avec lui. Jamais il n'y eut organisation plus fragile, plus nerveuse, plus sujette aux crises de découragement et d'abattement, plus accessible aux impressions violentes et subites. Il souffrait constamment de l'excès de sa sensibilité, qui le faisait parfois ressembler à un enfant ou à une femme. Là était d'ailleurs le secret de sa supériorité toute particulière; elle tenait en lui précisément à l'extrême finesse des nerfs, à la rapidité des émotions qui se succédaient incessamment en cette âme passionnée, en cette imagination de visionnaire.

Il était, notons-le, d'origine française dans la ligne paternelle. Son père avait été précepteur dans une famille attachée à la cour, du temps du roi Stanislas.

Il naquit en 1809, et, à neuf ans, se produisit pour la première fois en public. Il eut la chance d'avoir pour premier maître un excellent musicien tchèque, Zywni, sévère et exclusif dans ses prédilections, qui lui inculqua une fois pour toutes le goût de l'art transcendant. Depuis, il reçut, pour la composition, l'utile complément des leçons d'Elsner. Mais, plume en main, il n'emprunta jamais grand'chose à l'appareil artificiel des combinaisons scientifiques. Devant le papier réglé comme au piano, il fut avant tout l'homme de l'intuition, de la verve et de l'instinct.



CHOPIN (1809-1849).

Son premier concert à Paris n'eut pas tout le

retentissement que l'on aurait pu espérer pour une manifestation d'art aussi originale et aussi individuelle; mais, fort apprécié aux soirées du baron James de Rothschild, il fut très vite mis à son rang dans l'esprit des Liszt, des Berlioz, des Heller, des Meyerbeer; des littérateurs comme Heine et Balzac ne furent pas longs non plus à reconnaître tout son mérite. Enfin, quelques-uns de ses premiers ouvrages lui valurent l'adhésion enthousiaste de Schumann, qui ensuite lui fit à Leipzig l'accueil le plus chaleureux.

Dans son œuvre, très considérable, on compte deux concertos de piano, trois sonates, quatre ballades, quatre fantaisies, douze polonaises, cinquante-deux mazurkas, vingt-cinq préludes, vingt-sept études, dix-neuf nocturnes, treize valses, quatre impromptus, deux écossaises, deux cracoviaks, deux boléros, deux tarentelles, deux barcarolles, deux berceuses, cinq rondos, quatre scherzos, quatre suites de variations, une marche funèbre, un allegro de concert, un trio avec piano, un rondo pour deux pianos, deux sonates avec violoncelle et seize mélodies vocales.

Ses deux ou trois essais de musique de chambre, son allegro d'orchestre, ses deux concertos, surtout, contiennent des pages de premier ordre, d'une inspiration mélodique saisissante; mais on peut y relever des longueurs, des passages un peu languissants. Ses pièces de dimensions brèves ou moyennes sont évidemment celles où il déploie ses qualités d'ordre absolument à part. Là il transforme tout, se montre complètement novateur, rencontre des accents inattendus dans la grâce légère et l'élégance suprême, aussi

Mazourek

ÉCRITURE MUSICALE DE CHOPIN.

bien que dans la rêverie et la poignante émotion. Qu'il s'agisse des mazurkas ou des polonaises, des études ou des préludes, des nocturnes ou des ballades, sur ce terrain restreint qu'il a volontairement choisi, avec les moyens réduits auxquels il se borne, il n'est inférieur à personne; il a conquis, pour toujours, une place au premier rang.

La constitution de Chopin avait, de tout temps, été frêle. Elle concourut sans doute à donner à son esprit un tour chagrin qui faisait de lui, au moins d'une manière intermittente, un véritable misanthrope. A la fin de sa vie, il était fréquemment fiévreux, surexcité. Il cessait de déguiser la tendance sarcastique que pendant longtemps il avait dissimulée sous les dehors de la politesse et de l'aménité. Sa courte existence, limitée à la quarantième année, prit fin en 1849. Mais il était de ceux qui ne sont jamais plus vivants qu'après leur mort. L'évolution subséquente de la musique n'a fait qu'agrandir sa place, augmenter l'intérêt de ce qu'il a produit. Il est sûrement mieux compris, plus influent, aujourd'hui, qu'il n'a pu l'être à son époque.

Signalons ici un contemporain de Chopin, venu du même pays que lui et, comme lui sans doute, d'origine française plus ou moins directe, Mortier de Fontaine. Berlioz consentit à diriger l'orchestre au grand concert qu'il donna, en 1842, au Conservatoire. Ce fut surtout un classique, fidèle à la tradition, ce qui, d'ailleurs, n'excluait pas en lui l'originalité et la hardiesse du style. L'un des premiers en notre siècle, il ramena l'attention sur les œuvres de Hændel et de Bach. Il fut aussi très utile à Mendelssohn, dont il répandit la mu-



CHOPIN ÉVOQUANT LE PASSÉ DE LA POLOGNE
(D'après la composition allégorique de Kwiatkowski.)

sique de piano, mettant à son service ses capacités d'exécutant hors ligne.

On a dit quelquefois, par plaisanterie, que les Polonais étaient tous lanciers ou pianistes et que l'on ne pouvait les concevoir sans un *shapska* ou un clavier. Les virtuoses du piano sont effectivement si nombreux parmi eux que c'est à désespérer de pouvoir les énumérer tous.

Entre les plus distingués, après ceux que nous venons de passer en revue, nous citerons Novakowski, compositeur fécond et distingué, surtout dans la musique de chambre, qui dédia des œuvres à Chopin et fut un bon professeur après avoir été un bon élève d'Elsner; — la comtesse Gaschin de Rosenberg, qui refléta dans sa manière la triple influence de Liszt, de Henselt et de Thalberg ; — Madeycki, établi comme professeur dans la Pologne autrichienne ; — Grabowski, fixé à Vienne; — Koma, l'un des meilleurs maîtres du Conservatoire de Varsovie; — Dombrowski, l'un des disciples de Liszt, — et Ignace Dobrzynski, mort seulement en 1867, après avoir été l'un des intimes de Chopin, qu'il avait eu pour condisciple à la classe d'Elsner. Compositeur des plus féconds, auteur de l'opéra intitulé *Monbar*, de symphonies, de messes, d'ouvertures, de quatuors, de quintettes, de trios, de beaucoup de pièces de piano, Dobrzynski a fait preuve d'originalité, de vigueur dans l'invention. Il déploya une réelle valeur, non seulement de virtuose, mais aussi de chef d'orchestre. Sa femme, comme cantatrice, a brillé au théâtre.

Nous signalerons encore Barcicki, Joseph Wie-

nawski, le frère du violoniste, qui reçut l'enseignement de Marmontel, et Labowski.

Le progrès, dans la construction de l'instrument sur lequel se sont exercés tous ces artistes, a dû quelque chose aux facteurs des provinces polonaises.



GRAND-THÉATRE DE VARSOVIE.

Ne parlons point de Maslowski, dont le « clavier harmonique » n'a pas fait fortune; mais mentionnons les beaux produits de Stahl, pianos solides, excellents pour l'exécution de concert. Indiquons au passage, par la même occasion, les services que rendit à l'art Simon, l'éditeur de Posen.

La virtuosité du violon n'est pas moins abondamment représentée que celle du piano. A cet égard, nous rencontrons, au début du siècle, un homme absolu-

ment extraordinaire, Duranowski, lequel, issu d'une famille originairement française, s'appelait véritablement Durand. Il avait été, à Paris, l'élève de Viotti; mais, personnel, impétueux, parfois bizarre, il procédait surtout de lui-même. Paganini assurait que, jeune, il avait eu, en l'entendant, une vraie révélation. Duranowski avait la puissance, la fougue, le mordant et la richesse du son, l'étonnante autorité de l'archet. Il recherchait les difficultés et s'en jouait avec une dextérité presque acrobatique. Ce fut malheureusement un bohème, livrant sa vie à tous les hasards de l'aventure. Vagabondant de ville en ville, il n'avait même pas d'instrument à lui, et, quand il arrivait dans une localité quelconque et annonçait un concert, il s'emparait du premier violon venu, trouvé parfois à l'auberge même; voilà avec quels moyens défectueux il réussissait à éblouir les auditoires. Cet homme étrange renonça un moment à la musique pour entrer dans l'armée française, devint officier d'ordonnance d'un général et se fit une méchante affaire d'où il ne fut tiré que par la protection de Menou, — celui-là même qui, commandant en Égypte après Kléber, s'était rendu ridicule en s'affublant du costume oriental. Démissionnaire à la suite de cette fâcheuse histoire, Duranowski reprit sa vie errante, applaudi dans certaines cours d'Allemagne et faisant partout énormément parler de lui, autant par ses excentricités que par son talent.

Nommons ensuite, dans le groupe des violonistes : Dobrzynski, père de l'artiste éminent que nous avons signalé ci-dessus; — Orlowski, définitivement fixé à Rome; — Tarnowski, lequel, ayant reçu des leçons

d'Habeneck, alla résider à Clermont-Ferrand; — Wanski, issu d'une famille, déjà citée, de musiciens, et qui, après avoir été l'élève de Baillot, enseigna à Aix en Provence; — Charles de Kontski, dont les frères ont figuré à l'une des pages précédentes. On peut ménager aussi une petite place à Gerke, qui promena et exhiba, en Allemagne et en Russie, ses quatre enfants prodiges, et qui, violoniste d'une force estimable, s'est, comme compositeur, fait connaître par une ouverture militaire en *la* à grand orchestre « avec trois coups de pistolet », ainsi que l'indique le texte même du titre.

La renommée de grand artiste doit sans conteste appartenir à Lipinski. Sa caractéristique était l'extrême puissance du son. C'était la qualité qu'il avait toujours cherché à développer en lui; il parvint à cet égard à des résultats tels, qu'il pouvait, sans désavantage, se faire entendre dans d'énormes salles, comme celle de la Redoute à Saint-Pétersbourg. Assez éclectique d'ailleurs, Lipinski avait pu étudier tour à tour fructueusement la sévère manière de Spohr, et le jeu libre, étourdissant, de Paganini, en compagnie duquel, à plusieurs reprises, il donna des concerts, sans souffrir du voisinage immédiat de cet étonnant virtuose. On l'applaudit un peu partout en Europe et on lui doit quelques publications intéressantes, notamment, en collaboration avec le savant écrivain Zalewski, une collection de cent soixante-neuf chants populaires de la Galicie.

Après avoir voyagé en Allemagne et en France, après avoir enseigné quelque temps à Angers, Maci-

ciowski alla s'établir en Angleterre, où il remporta des succès assez signalés. — Il y avait de la personnalité, un mélange de brio, de passion et de mélancolie dans le style de Servonczynski. — Le titre de « premier violon solo de S. M. l'Empereur de toutes les Russies » a été attribué à Apollinaire de Kontski, le plus jeune membre de la famille. Il procédait de Paganini. L'on vantait son excellent mécanisme, la surprenante habileté de sa main gauche. — Enfin nous pouvons considérer comme nous appartenant un peu, puisqu'il fut, à notre Conservatoire, l'élève de Massart, Henri Wienawski, violoniste de grand style, joignant à une profonde connaissance du métier un sentiment musical supérieur.

Pour les autres instruments, nous indiquerons : le violoncelliste Jean Novakowski, attaché à la cathédrale de la ville de Cracovie où il mourut; le flûtiste Scholl, qui exerça son talent, pendant près de quarante ans, à Vienne; Jean Gabrielski, autre flûtiste, né d'un père Polonais à Berlin, et qui y fit la plus grande partie de sa carrière; et son frère, Jules Gabrielski, lequel fut aussi, également à Berlin, un virtuose de la flûte.

Avant de quitter le domaine de la virtuosité instrumentale, relevons, ne serait-ce qu'à titre de singularité, la trace de deux fort habiles guitaristes polonais, Bobrowicz et Szczepanowski.

En notre siècle comme à l'âge précédent, quelques amateurs sortant de grandes familles polonaises se sont fait une place dans l'histoire de l'art. L'un des plus connus est Michel-Cléophas Oginski, neveu de celui dont il a été question ci-dessus. Il a composé des polonaises fort caractéristiques. L'une d'elles a servi

de prétexte à une singulière mystification imaginée par un éditeur. Il la publia ornée d'une lithographie où l'on voyait un jeune homme se tuant d'un coup de



MICHEL-CLÉOPHAS OGINSKI (1765-1833).

pistolet, avec cette légende : « Oginski, désespéré de voir son amour payé d'indifférence, se donne la mort tandis qu'on exécute une polonaise qu'il avait composée pour son ingrate amante, qui la dansait avec son rival. » Or, pendant qu'on le représentait faisant ainsi

concurrence à Werther, le comte Oginski vivait paisiblement à Florence où il était allé rétablir sa santé. Il était doué d'une belle imagination de mélodiste, comme l'ont prouvé non seulement ses quatorze polonaises, longtemps fameuses, et très souvent réimprimées, mais aussi ses jolies romances avec paroles françaises ou italiennes. Il mourut en 1833, après une existence tout d'abord assez mouvementée. Sur l'époque aux événements de laquelle il avait été mêlé, il a laissé, en quatre volumes, d'intéressants mémoires.

Le prince Casimir Lubomirski brilla aussi au premier rang des amateurs. Le nom des Wielhorski s'est, au cours de ce volume, rencontré plusieurs fois sous notre plume. Le comte Wenceslas Rzewuski doit pareillement être mentionné parmi les dilettantes de race seigneuriale.

Durant le dernier quart de siècle, une grande situation musicale, à Varsovie, dans la composition et dans l'enseignement, a été tenue par Zarzicki, ancien directeur du Conservatoire où lui a succédé M. Kapher, par Ladislas Jelenski, par Noskowski. Zarzicki, excellent pianiste, né en 1834 à Lemberg, jadis élève du Conservatoire de Paris, où, en particulier, il eut pour maître Reber, a composé un nombre considérable de pièces de piano et de mélodies vocales. Il s'est, avec succès, fait entendre dans des concerts, à Paris, à Londres, à Leipzig. Il est mort, croyons-nous, il y a deux ans. Ladislas Jelenski, né en 1837, compositeur et organiste, élève de Kreitz de Prague, et, à Paris, de Reber, a écrit beaucoup d'œuvres pour piano, pour orgue, des mélodies, des chœurs, de la musique de

chambre (trios, quatuors, sextuors, etc.), des ouvertures pour orchestre, enfin, d'après un poème de Miçkiewicz, un opéra, *Conrad Valenrod*, qui a vivement réussi à Cracovie. Nous ignorons si l'on a représenté son autre opéra tiré d'un drame connu, *le Baladin slovaque.* Il a publié un bon manuel d'harmonie. Quant à Sigismond Noskowski, excellent professeur de contrepoint, né en 1846, élève de Kiel de Berlin, il a composé de la musique de chambre, d'un travail très soigné, et l'on peut citer son ouverture de *Morskie oko (l'Œil de la mer)*, comme un morceau où l'idée mélodique est rehaussée par la couleur très nourrie d'une orchestration magistrale. Signalons enfin Maurice Moszkowski, auteur, entre autres œuvres, de jolies danses et d'une *Sérénade* devenue populaire.

Dans le domaine de l'exécution, parmi les artistes polonais qui, durant la période actuelle, sont parvenus à la notoriété européenne, il convient de mentionner M. Paderewski, pianiste hors ligne, possesseur d'une manière très personnelle et très brillante, dont les retentissants succès sont présents à la mémoire de tous; n'omettons pas en outre un virtuose d'une précocité de talent remarquable, le violoniste Huberman. Pour ce qui concerne l'art vocal, nous citerons M. Grombczewski, les frères de Reszké, Jean et Édouard, l'un et l'autre chanteurs de grand style, joignant tous deux à un organe superbe les ressources d'une culture musicale accomplie, sans oublier leur sœur, Joséphine, qui se fit une belle place à l'Opéra de Paris et fut la créatrice du rôle de Sita dans *le Roi de Lahore* de M. Massenet.

CHAPITRE XII

MUSIQUE PROFANE ET MUSIQUE RELIGIEUSE
LA GÉNÉRATION NOUVELLE

Divers compositeurs dramatiques. — Compositions symphoniques, etc. — La musique religieuse. — Les artistes nouveaux. — Glazounow. — La situation musicale actuelle. — Grand nombre des producteurs de mérite. — La musique instrumentale. — Indications complémentaires. — L'art du chef d'orchestre.

En dehors des personnalités, toutes, à des degrés divers, très saillantes, que nous avons énumérées dans de précédents chapitres, le théâtre musical russe, de nos jours, a un certain nombre de noms à citer, par exemple celui de Youry Arnold, à qui l'on doit *la Bohémienne*, et qui fit d'intéressantes conférences sur l'histoire et la théorie de la musique. M. Youry Arnold, avant de se servir de la langue russe pour consacrer un livre aux origines populaires et religieuses de la musique nationale, avait traité le même sujet dans un ouvrage intéressant, publié en allemand, à Leipzig, en 1867. Il avait également donné, en huit articles, une étude relative à cette importante

question, dans la *Nouvelle Gazette musicale*, dont il fut un moment rédacteur en chef. — Kaschperow a écrit un opéra russe, *la Tempête*, après avoir débuté par une carrière italienne, avec une *Marie Tudor*, montée à Milan, et un *Rienzi* qui, à Florence, fut l'objet de



ÉTUDES DE MUSICIENS PAR RAFFET.

manifestations bruyantes. Il est mort en 1894 à Moscou, professeur au Conservatoire. — Famintsine, qui montra dans la critique des qualités précieuses de discernement et de goût, fit représenter à Saint-Pétersbourg un opéra, *Sardanapale*. Plus tard, il composa un autre ouvrage qui n'a pas été représenté, *Uriel Acosta*, sujet également traité, comme on l'a vu, par Mme Sérow. — On peut encore citer, au théâtre, le *Jermak*, de M. de Santis; *l'Amalat-Bek*, d'Affanasiew;

la *Cordelia*, de M. Soloview (sur un sujet tiré de *la Haine*, le drame de M. Sardou); *Tamara*, de M. Boris Scheel, auteur, en 1887, d'un ballet, *la Tulipe de Harlem; la Fiore fatale*, sur un livret italien, et *le Poète*, de M. Krotkow, et diverses autres œuvres de



DÉCOR DE « DOUBROWSKY ».

MM. Lischine, Blaremberg, Kozatchenko, Schtchurowsky, sans négliger les opérettes de MM. Dlousski et Decker-Schenk, et l'ouverture que M. Laroche a écrite pour la *Carmosine* de Musset. Les habitués de l'Opéra, pendant le second Empire, ont gardé chez nous la mémoire de Minkous, collaborateur de Delibes pour *la Source*, en 1866. Précédemment, l'Académie nationale avait représenté sa *Néméa*, ballet élégant et at-

trayant, simple adaptation d'ailleurs de la *Fiammetta*, jouée antérieurement dans la capitale russe.

Une place importante doit être attribuée à Napravnik, Slave, mais né en Bohême, qui s'est fait à Saint-Pétersbourg une grande situation artistique, par



DÉCOR DE « DOUBROWSKY ».

ses compositions d'abord, puis par la manière intelligente et active dont il a présidé aux travaux de la Société musicale russe. L'orchestre de l'Opéra national, au théâtre Marie, a trouvé en lui, à dater de 1869, un chef des plus capables. Il a fourni à la scène trois ouvrages de valeur; pour l'un d'eux, *Doubrowsky*, il eut comme collaborateur littéraire le frère de Tschaïkowsky. Ses deux autres opéras sont intitulés *les Bour-*

geois de Nijni-Novgorod et *Harold*. Il est l'auteur de trois symphonies, de deux quatuors pour instruments à archet, d'un concerto de piano, de diverses autres œuvres vocales et instrumentales. Sa *Marche de fête* et ses six danses nationales pour orchestre sont des pages d'un style ferme et nourri.

Parmi les musiciens qui ont exercé leur activité en dehors du théâtre, nous désignerons le pianiste et professeur Villoing, qui appartenait à une génération antérieure et qui n'a disparu qu'en 1878. Un universitaire français qui avait élevé un prince et écrit des livres disait, en montrant son royal élève, que « c'était là son meilleur ouvrage ». Villoing eût pu employer la même formule à l'égard d'Antoine et de Nicolas Rubinstein, dont il avait été l'éducateur artistique. N'omettons point non plus le nom de Zaremba, non seulement pour son oratorio de *Saint Jean-Baptiste*, mais aussi pour sa méritoire direction du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, fonctions dans lesquelles il succéda à Antoine Rubinstein, et fut lui-même remplacé par Asantchevsky; celui-ci, aujourd'hui défunt, quitta cette position en 1876, laissant à l'établissement sa précieuse bibliothèque, pleine de partitions et de livres rares.

Nous avons dit ce qu'avait été, à la fin du XVIIIe siècle, la musique religieuse, composée et traitée dans le genre national. Un musicien russe du présent siècle a, dans le même ordre d'idées, fortement marqué sa trace. Nous voulons parler d'Alexis Lvow, qui fut investi du grade de général-major et dirigea la chapelle impériale. Dans ces hautes fonctions, il avait

succédé à son père, Théodore Lvow, musicien de



RUSSE JOUANT DU CYMBALUM.

grand mérite que nous avons eu déjà à citer à propos

de la préface mise par lui à la seconde édition du recueil de Pratch, préface où il étudie avec sagacité les rapports de la musique populaire slave et de l'antique musique hellénique. Sous les deux Lvow, la chapelle impériale acquit ce degré d'incomparable perfection qui a frappé d'admiration plusieurs voyageurs occidentaux, en particulier Adolphe Adam. Celui-ci fut surtout étonné de l'effet produit par la formidable voix des basses, « contrebasses vivantes », comme il les appelle ingénieusement. Leurs voix profondes, amples, timbrées, merveilleusement stylées, lui parurent une chose absolument unique, de nature à causer à l'auditeur une indicible impression.

L'œuvre capitale à laquelle reste attaché le nom d'Alexis Lvow est l'énorme recueil, en onze forts in-quarto, des chants liturgiques se rapportant aux offices du rite orthodoxe, d'après le texte en vieux slavon, et conformément aux traditions de l'Église de Russie. Ces chants sont harmonisés correctement à quatre parties. Lvow eut sans doute des coopérateurs dans ce travail colossal, mais il prit sûrement la plus grande part à sa réalisation.

C'était déjà l'empereur Alexandre Ier qui, remarquant la corruption progressive du style, nonobstant l'ukase de son prédécesseur Paul Ier, avait insisté avec énergie pour bannir de sa chapelle particulière la musique de facture récente, et pour n'y laisser exécuter que le chant d'origine ancienne. Bientôt cette prescription avait été étendue à toutes les autres églises. Imbu des mêmes idées, le tsar Nicolas ordonna la réimpression des vieux livres de chant,

l'*Octoèque*, l'*Irmologion*, le *Bréviaire*. En confiant à Glinka, qui, d'ailleurs, ne la garda pas longtemps, la direction de sa chapelle, ce prince lui avait dit : « Glinka, j'ai une requête à t'adresser; mes chanteurs sont connus par toute l'Europe. Occupe-toi d'eux, mais, je te prie, qu'ils ne deviennent pas Italiens. »



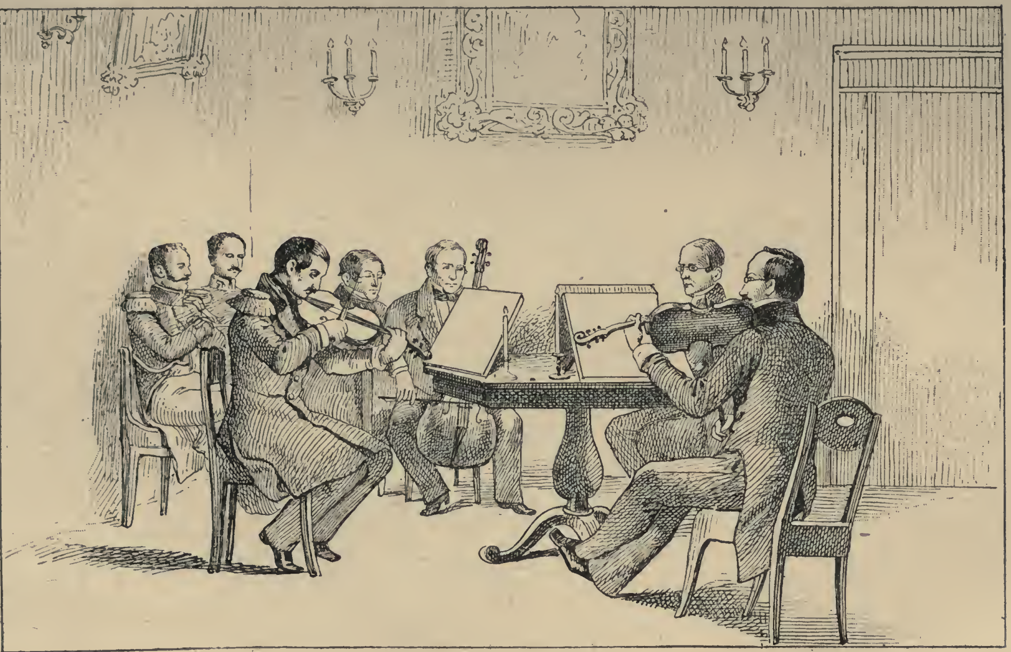
ALEXIS LVOW (1799-1870).

On sait quel souvenir insigne se rapporte encore à Alexis Lvow. Il est l'auteur de l'hymne national, de ce *Boje tsara Khrani*, que les échos de la France, pour prendre la jolie et ingénieuse expression d'un poète, doivent désormais « savoir par cœur ». Ce chant est majestueux, imposant. Il exprime admirablement le dévouement au prince, le fervent appel à Dieu pour sa protection, la pieuse confiance dans les mysté-

rieuses destinées de la patrie. Peut-être n'est-il pas inférieur au *God save*, si grand par l'allure, si robuste dans l'affirmation. L'on pourrait observer qu'il offre à son début une certaine analogie avec l'attaque de la strette, dans le magnifique *Hoc Deus* composé par Cherubini pour le sacre de Charles X.

Ce fut au retour d'un voyage en Prusse et en Autriche, et par suite des réflexions que ces séjours lui avaient inspirées, que Nicolas I[er] commanda ce morceau à Lvow. Celui-ci fit tout d'abord la musique, sur laquelle, après coup, et non sans peine, Joukowsky ajusta des vers. La première exécution eut lieu devant l'empereur, l'impératrice et le grand-duc Michel. Le tsar s'écria : « Mais c'est superbe ! » et sur-le-champ décida l'adoption de ce chant pour l'armée. Une autre exécution, par son ordre, se fit au Grand-Théâtre de Moscou, comme pour soumettre la chose au public et recueillir son impression. Puis on entendit l'hymne en grande solennité, au Palais d'Hiver, à la bénédiction des drapeaux. Le succès de ces différentes épreuves fut complet. L'empereur, satisfait, remit à l'auteur une précieuse tabatière d'or enrichie de brillants et ordonna que la phrase initiale : *Dieu protège le tsar!* figurât dorénavant dans les armoiries de la famille Lvow.

Alexis Lvow s'était livré à des études musicales très sérieuses. Ses psaumes, son *Stabat Mater* ont de la valeur. Il a mis du savoir et de l'adresse dans son arrangement du *Stabat* de Pergolèse, avec chœurs et grand orchestre. Une de ses œuvres les plus intéressantes est le grand chœur militaire, avec accompagne-



QUATUOR CHEZ ALEXIS LVOW.

ment instrumental, qu'il composa sur des thèmes russes, et qu'il dédia à Mendelssohn. Signalons aussi comme un essai curieux ses *Duo cantica quatuor vocibus cantanda*. Il a travaillé pour le théâtre, auquel il a donné *Ondine, Bianca et Gualtiero, Emma,* et il était arrivé à un assez haut degré de virtuosité sur le violon.

Son successeur à la direction de la chapelle impériale, en 1861, fut Bakhmetiew, remplacé lui-même en 1883 par Balakirew dans ce poste occupé depuis par le compositeur Arensky. Saisissons l'occasion qui nous est offerte de nommer ici quelques compositeurs religieux : Hirsch, auteur d'un *Pater Noster* et d'un *Kyrie eleison* remarquables; Kozlowsky; Naoumow, directeur du chœur à l'hôpital Galitsine, à Moscou, qui a beaucoup écrit et dont l'on cite la *Prière de la consécration du Saint-Sacrement* et la *Prière à la Vierge;* Potoulow et Aséiew. Rangeons auprès d'eux Oundolsky, historien et théoricien du chant d'église.

Une génération nouvelle, ardente, appliquée, de compositeurs s'est formée en Russie. Elle a recueilli l'héritage des devanciers, et, toujours en éveil, très au courant du mouvement de l'art, elle a multiplié les œuvres en tout genre, déployant une étonnante productivité, apportant à la musique un riche afflux de sève, d'imagination juvénile, se montrant avide de créer, d'innover, de dépenser les trésors d'un tempérament plein d'énergie. Ces artistes sont, à l'égard de la forme, des délicats ; mais ils ont en eux une puissance qui, d'habitude, n'appartient pas aux raffinés. Il y a là une fermentation d'esprit extraordinaire, une fécon-

dité facile et soutenue, les symptômes et les gages d'une longue période ascendante.

L'homme le plus en vue dans ce contingent nou-



ALEXANDRE GLAZOUNOW.

veau est M. Alexandre Glazounow, placé au rang des maîtres à un âge où d'autres en sont encore aux tâtonnements de l'apprentissage. Né en 1865, M. Glazounow a été l'élève de M. Rimsky-Korsakow. A dix-sept ans, il était déjà l'auteur d'une symphonie dédiée

précisément à son maître et qui, exécutée à Saint-Pétersbourg, attira l'attention des connaisseurs. Aujourd'hui son bagage est énorme. Sa *cinquième* grande symphonie, de très vastes proportions, comme les précédentes, du reste, a été publiée en 1896. Il en a, depuis, écrit une sixième. Il a composé, pour instruments à archet, un quintette, trois quatuors, cinq *novellettes* d'une rare distinction de formes (la valse notamment), une *Suite* des plus intéressantes. Nombreuses sont ses pièces vocales, celles qu'il a données pour le piano, ses *soli* pour violon, alto et violoncelle, avec accompagnement de piano. Il a écrit plusieurs « poèmes » ou « tableaux » symphoniques : *la Mer, le Carnaval,* avec orgue facultatif, *la Forêt, le Printemps, Des Ténèbres à la Lumière,* la *Rapsodie orientale, le Kremlin* et *Stenka Razine,* dédiés, l'un à la mémoire de Moussorgsky, l'autre à celle de Borodine, deux ouvertures sur des thèmes grecs, des marches, une grande fantaisie pour orchestre. Il ne faut pas oublier non plus ses *Chopiniana,* suite composée d'une polonaise, d'un nocturne, d'une mazurka et d'une tarentelle de Chopin, le tout traduit dans la langue de l'orchestre avec infiniment d'éclat et de délicatesse. Nous ne saurions tout énumérer dans cette production volumineuse, où débordent la verve, le tempérament et le talent. L'instant n'est pas encore venu de porter sur ces œuvres un jugement définitif. Elles n'appartiennent pas encore à l'histoire. Il en est effectivement en musique comme en peinture, où l'histoire proprement dite ne commence véritablement, pour un artiste, qu'au moment où ses ouvrages émigrent du

2me Quatuor

Allegro non troppo

Alexandre Glazounow op 10

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

ÉCRITURE MUSICALE D'ALEXANDRE GLAZOUNOW.

Luxembourg au Louvre. Sans doute, M. Glazounow peut, au gré de quelques-uns, passer pour trop confiant dans son extrême facilité. Sa forte préparation technique l'entraîne vers la complication, la recherche excessive. Son style est parfois touffu. Mais, indépendamment de la remarquable habileté de main, il a l'idée, le sentiment, la chaleur, le goût et l'entente de la couleur, l'aptitude à s'imprégner de l'inspiration nationale, tout en se pliant avec une rare souplesse aux exigences des sujets et des genres les plus variés. On peut dire qu'en dehors du théâtre il a abordé avec succès tous les genres. (Il vient d'ailleurs de terminer un ballet : *Raymonde*.) C'est une personnalité des mieux dessinées, des plus distinctes et des plus brillantes.

Il serait malaisé de donner un aperçu, même sommaire, de tout ce qui de jour en jour, on pourrait dire, tant cette floraison est rapide, d'heure en heure, s'élabore à Saint-Pétersbourg, devenu l'un des foyers, l'un des ateliers les plus actifs de l'Europe musicale. Il se produit là une fermentation, une émulation extraordinaire. Très nombreux sont les compositeurs de mérite. Mais il est bien tôt pour les grouper, les définir, leur assigner des rangs. L'état des choses, à cet égard, en Russie, rappelle un peu la situation musicale en France vers 1870. Alors, on citait un peu pêle-mêle, comme appartenant à l'école nouvelle, MM. Saint-Saëns et Massenet, Guiraud, Lalo, Bizet, etc. Le temps s'est chargé de mettre en relief les caractères distinctifs de tous ces talents si divers. En Russie, il y a chez tous ou chez presque tous les représentants nouveaux de

l'art musical une tendance commune vers l'indépendance, la hardiesse de conception, la recherche de la couleur et du caractère national. Cette aspiration était plus particulièrement marquée chez les compositeurs édités par l'actif et intelligent éditeur russe de Leipzig, M. Belaïew. On sait que, comme nous l'avons dit naguère dans notre *Précis de l'histoire de la musique russe*, par reconnaissance des services rendus, plusieurs compositeurs ont, au moyen d'une sorte de jeu musical sur les lettres (les notes) de son nom, honoré l'auxiliaire précieux qu'ils avaient rencontré en lui. M. Belaïew, dont les ressources sont considérables, a organisé à ses frais un grand nombre de concerts. Ceux du Trocadéro, lors de l'Exposition universelle de 1889, étaient dus à son initiative. Par son désintéressement, sa générosité, sa prédilection pour les productions d'une esthétique raffinée, M. Belaïew a joué dans l'évolution de l'art un véritable rôle. Ses publications se présentent dans les meilleures conditions de goût et de luxe. Les ouvrages de jeunes compositeurs qu'il a édités s'élèvent à près d'un millier.

Autrefois les auteurs publiés par cette puissante maison formaient une sorte de clan distinct. Mais aujourd'hui la période de la polémique et de l'intransigeance semble passée; celle de la conciliation commence. C'est ainsi que M. Belaïew a mis au jour les dernières œuvres de Tschaïkowsky, dont l'éditeur jusque-là avait été en général Jurgenson, de Moscou. Puisque nous en sommes à cette question capitale de l'édition, rappelons ici en passant le nom de M. Bessel,

si utile aussi dans ce mouvement artistique, et qui a édité, pour prendre des exemples, beaucoup d'ouvrages de MM. Cui, Moussorgsky et Rimsky-Korsakow. De grandes maisons allemandes, comme celle de Bote et Bock et de Simrock, de Berlin, ont de même, dans la mise en lumière des œuvres de l'école russe, tenu une place considérable.

Nous parlions tout à l'heure des divergences qui, avec le temps, s'atténuent. Personnellement, d'ailleurs, des relations courtoises ont presque toujours, en Russie, existé entre artistes appartenant à des écoles différentes. Nous en trouverions au besoin la preuve dans ce fait que Tschaïkowsky a dédié l'une de ses œuvres à Mme Rimsky-Korsakow. D'autre part, ce même Tschaïkowsky, si, dans sa musique dramatique, il a obéi à d'autres visées que ses émules du groupe des « Cinq » et que leurs successeurs, n'a pas été, par sa musique de chambre et sa musique symphonique, sans exercer de l'influence sur ceux-là mêmes qui, en un autre genre, le contestaient. Enfin, le point de vue *national*, si marqué dans la « nouvelle école », n'a pas été négligé par des éclectiques comme le maître que nous venons de nommer et comme Rubinstein. L'un a donné son *1812* et l'autre son poème symphonique intitulé *Russie*; l'inspiration de ces deux compositions est, somme toute, l'idée de la patrie.

A l'égard des jeunes compositeurs dont l'on peut rassembler les noms autour de celui de M. Glazounow, ce qui est frappant dans leur colossale production, c'est d'abord ce point qu'ils ont mis en œuvre, matériellement, toutes les ressources dont peut disposer la

musique. Ils ont adopté tour à tour toutes les formes, le piano à deux et à quatre mains, l'orchestre complet, l'orchestre composé d'instruments à cordes, la fanfare, l'orchestre avec piano, les combinaisons spéciales d'instruments à vent, etc. Esthétiquement, ils n'ont pas déployé moins de souplesse, s'appropriant tous les genres, tous les divers aspects du « poème », du « tableau », de la « fantaisie », sachant avec flexibilité s'adapter aux types du caractère le plus varié.



ANTOINE ARENSKY.

Quelques-uns ont excellé dans plus d'un genre. Par exemple, M. Joseph Withol, né en 1863, après avoir fait, au Conservatoire de la capitale, des études marquantes, principalement sous la direction de M. Rimsky-Korsakow et sous celle de M. Johansen, aujourd'hui remplacé, comme directeur de cet établissement, par Bernhardt, a réussi également dans ses mélodies, dans

ses pièces pour violon ou violoncelle, dans ses préludes et sa sonate de piano, dans son « ouverture dramatique » et dans son « tableau » d'orchestre, conçu d'après des thèmes populaires et intitulé *la Fête Lhigo*. De même en a-t-il été de M. Antoine Arensky, né en 1861, et qui a eu les mêmes maîtres que le précédent. Il avait, dès son enfance, manifesté une vocation déterminée pour l'art musical. Son grand opéra *Un songe sur le Volga,* d'après un livret tiré d'Ostrowsky, représenté à Moscou en 1892, a obtenu du succès, ainsi que son *Raphaël* (1895), œuvre de dimensions moins importantes. Ajoutons qu'il vient de terminer un drame lyrique, *Nala et Damayanti,* sur un sujet indien. Quatuors, trios, musique pour piano à quatre mains, M. Arensky a déployé du talent sous toutes ces formes. Il a de l'imagination, de la verve et une réelle abondance mélodique. Il y a de la valeur même dans les œuvres de sa première jeunesse, un concerto de piano et une symphonie.

Dans l'ordre de la composition pour le piano, nous désignerons M. Stcherbatchew, né en 1853. Sa suite intitulée *Féeries et Pantomimes,* est charmante. On lui doit aussi des mélodies vocales. MM. Sigismond et Félix Blumenfeld, nés, le premier en 1852, le second en 1863, sont des compositeurs pour piano d'une réelle valeur. Ils ont écrit de nombreuses romances; le second a abordé la musique de piano avec orchestre.

M. Scriabine, né en 1872, semble, à en juger par ses premiers essais, consistant en compositions de piano, avoir un talent déjà saillant et beaucoup d'avenir. Il

possède l'originalité, la délicatesse de l'idée, la curiosité de la forme.

M. Anatole Liadow, né en 1856, a également écrit,



ALEXANDRE SCRIABINE.

et avec beaucoup de succès, pour le piano. Sa série des *Biroulki* a infiniment de grâce. Ses chœurs, ses mélodies vocales, ses *Intermezzos, Préludes, Études,* son *Scherzo* et sa *Mazurka* d'orchestre, sa grande scène,

avec chœurs et orchestre, pour le dénouement de *la Fiancée de Messine,* de Schiller, ont une réelle valeur.

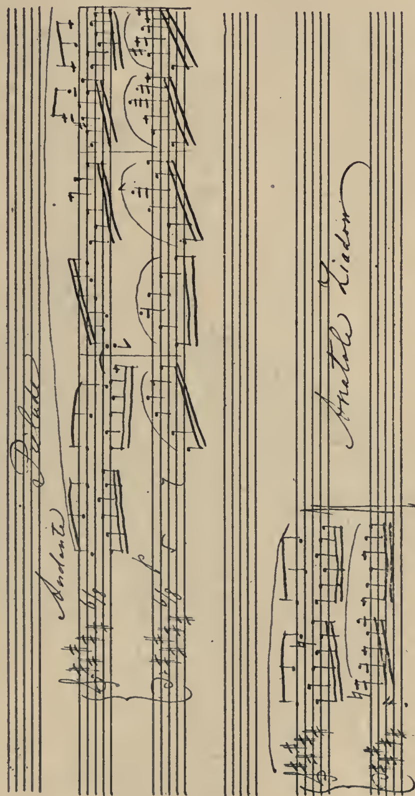
L'*Allegro symphonique* de M. Antipow, né en



ANATOLE LIADOW.

1859, est une œuvre distinguée, non moins que ses compositions, assez nombreuses, de piano. Citons encore les essais de musique de chambre de MM. Ewald, Nicolas Sokolow, Kopylow, qui a abordé également la

grande symphonie, et le *Poème mélancolique*, pour orchestre, de M. Estaview. M. Gretchaninow, né en 1864, est l'auteur d'un bon quatuor et de diverses compositions intéressantes, notamment des chœurs sans accompagnement. Ce dernier genre a été traité pareillement avec talent par M. Grodsky, compositeur fécond, auquel on doit aussi, entre autres œuvres, des pièces pour piano, pour violon et pour violoncelle.



ÉCRITURE MUSICALE D'ANATOLE LIADOW.

N'oublions pas non plus les fort nombreuses et souvent fort expressives compositions vocales de M. Alphéraki.

On doit ménager une place à M. Artsiboutchew, dont la *Polka caractéristique* pour orchestre et les

autres morceaux d'orchestre ou de piano ont de la saveur ; à MM. Schenck, Touchmalow, Kusnetzow,



KORILOW.

C. de Bach, Kapri, Liapounow, Sapellnikow. Moscou est, comme Saint-Pétersbourg, un centre de production active. C'est là que réside M. Conus, aussi bien que MM. Rakhmaninow, Simon, et d'autres artistes de mérite.

M. Godowsky, compositeur qui n'a pas encore atteint la trentaine, s'est fait connaître par de jolies pièces de piano. M. Hlavatch, apprécié comme chef d'orchestre, a montré du savoir technique et un réel sens artistique dans un certain nombre de bonnes pages orchestrales. La mort a enlevé très jeune un musicien d'origine arménienne, Karganow, qui enseigna le piano à l'École musicale de Tiflis, et qui, comme compositeur, avait de la facilité et une certaine grâce mélodique.



TANÉÏEW.

Le Conservatoire de Moscou, qui se trouve actuellement sous la direction autorisée de M. Safonow, excellent chef d'orchestre et professeur de piano, compte parmi ses professeurs un musicien instruit, M. Ippolitow-Ivanow, qui s'est essayé au théâtre, dans la symphonie, dans la mélodie vocale, dans la musique de piano. On lui doit aussi une cantate officielle d'un bon style. Le même établissement a eu un moment pour directeur M. Tanéïew, artiste de grand mérite, à tendances sérieuses, qui s'est surtout distingué dans le

genre de la musique de chambre. Il a également écrit un opéra, *l'Orestie*, remarquable à beaucoup d'égards.

En terminant ce chapitre, nous énumérerons un



MUSICIENS GÉORGIENS.

certain nombre de compositeurs russes du siècle, sur le compte desquels nous ne pouvons nous étendre, mais qui ont droit à être du moins mentionnés. Et tout d'abord, parmi ceux qui, sous une forme quel-

conque, ont écrit de la musique instrumentale : E. Albrecht, Artemiew, Bezekirsky, A. Bernard, Dubuc, Zike, Kajinski, Knina, Laskowsky, C. Liadow, Malachkine, A. Petrow, Taborowsky, Stchourowsky. A l'égard des compositeurs de mélodies vocales, dont un très grand nombre est publié en province, il serait impossible de donner une liste complète. Nommons du moins : K. Albrecht, Astafiew, Borozdine, P. Boulakhow, Villamow, Vitelaro, Gabel, Galkine, l'un des directeurs musicaux, très en vue, des concerts de Pavlowsk ; Gourilew, Mme Danilewsky, Demidow, Derfeld, Jean et Alexis Davidow, Danaourow, Evgueniew, Mme Zibine, Iedlitchka, Mme Ivanow, Kastriotto-Scanderbek, Klemm, Oussatow, Klenowsky, le baron Kaulbars, Miklachevsky, Paskhalow, Paufler, Pomazansky, Prigojy, Tivolsky, le baron Wrangel, Christianovitch, Mme Chachine, etc., etc. Et nous en passons!

Dans un pays où la musique symphonique a pris un immense développement, le rôle des chefs d'orchestre est naturellement fort important. Plusieurs compositeurs célèbres, entre autres MM. Rimsky-Korsakow et Glazounow, se sont distingués en ce genre. On peut rapprocher d'eux, à cet égard, MM. Safonow et Vinogradsky, que nous avons vus à Paris, MM. Napravnik, Altani, Krouschevsky, etc.

CHAPITRE XIII

LE DÉVELOPPEMENT DE LA CULTURE ARTISTIQUE ET DE LA LITTÉRATURE MUSICALE.

Éducation et progrès du goût. — Suite des travaux de la *Société philharmonique*. — La *Société symphonique des amateurs de la musique* et son héritière la *Société impériale musicale russe*. — La fondation des Conservatoires de Saint-Pétersbourg et de Moscou. — Les sociétés de quatuors. — Les concerts de Pavlowsk. — Tableau du personnel de l'art vocal. — Notices biographiques sur quelques interprètes. — Le chant en chœur. — La virtuosité instrumentale : piano, violon, etc. — La littérature musicale : les livres, la presse.

La vie musicale était déjà, comme on l'a vu plus haut, fort développée en Russie dans le premier tiers du siècle. Elle y a pris, depuis, un accroissement considérable. On en aura un témoignage en examinant sommairement, par exemple, ce qu'a fait pour l'art, depuis l'époque où nous avons indiqué le commencement de ses travaux, la Société philharmonique. Cette association qui, dans le cours de sa longue existence, a confié, pour telle ou telle audition, la direction de l'orchestre à des étrangers illustres, comme Berlioz, Wagner, Hans de Bulow, ou à des nationaux de marque,



L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS EN 1839.

comme Rubinstein, Napravnik, Davidow, a compris dans ses programmes les plus célèbres œuvres étrangères depuis l'époque classique. Aux noms, précédemment cités, de Mozart, de Haydn, de Beethoven, il faut, en ce sens, joindre ceux de Mendelssohn (*Élie* et *Athalie*), de Lachner, de F. Schneider (*le Jugement dernier*), de Weber, de Meyerbeer, de Félicien David (*le Désert*), de Spohr (*la Consécration de la musique*), de Gade, de Liszt (*Bruits de fête* et *Fantaisie hongroise*), plus tard de Saint-Saëns (*Danse macabre*), de Bruch, de Brahms, de Massenet, de Ponchielli, etc. En 1834, pour la première fois, un nom russe apparaît sur l'affiche, celui de Lvow avec ses quatre psaumes et son hymne national. En 1844, la Société exécuta la ballade de Vorotnikow, *Svietlana*, d'après un texte de Joukowsky. En 1845, elle fit entendre une œuvre d'orchestre, *la Tempête*, d'un compositeur peu connu, Strovisky. Dès 1849 elle accueillait Antoine Rubinstein avec un de ses concertos de piano.

Enfin, à partir de 1852, des noms russes figurent constamment sur le programme, ceux de Michel Glinka (*la Kamarinskaïa*), de Dargomijsky, de Tanéïew (*Adagio et fugue pour orchestre*), de Varlamow, de Villoing, de Davidow, de Bortniansky (*Te Deum* à deux chœurs avec orchestre, sous la direction de Rojnow), de Sérow, de Tschaïkowsky (ouverture de *Roméo*), de Balakirew, de César Cui. Ajoutons que, dans sa longue existence, la Société philharmonique a fait entendre au public russe la plupart des grands virtuoses et des chanteurs en vue de l'étranger et de la Russie.

Indépendamment de cette puissante Société phil-

harmonique, il s'était formé à Saint-Pétersbourg plusieurs associations d'amateurs de musique sérieuse.



MUSICIENS TURCOMANS.

Quelques-unes disparurent assez vite. La *Société symphonique des amateurs de la musique,* fondée en 1841, dut, en 1851, à cause du manque de ressources, suspendre provisoirement ses séances. Sur l'initiative du

comte Michel Wielhorski, eut lieu, le 27 janvier 1859, une assemblée générale dans laquelle on décida de reprendre l'œuvre interrompue, en modifiant le règlement et en substituant à l'ancien nom celui de *Société musicale russe.* Les autres promoteurs de cette transformation furent D.-V. Kanchine, V.-A. Kologrivow, Antoine Rubinstein, Stassow. Le but, d'après le nouveau programme, était de contribuer à la diffusion et au perfectionnement de la culture musicale en Russie, de coopérer au développement de toutes les branches de l'art et d'encourager les artistes capables. La Société rencontra tout d'abord la précieuse adhésion de la grande-duchesse Hélène Pavlowna, de la grande-duchesse Catherine Mikhaïlowna, du grand-duc Constantin Nicolaïevitch, du grand-duc de Mecklembourg-Strélitz. Le premier concert fut donné le 23 novembre 1852, dans la salle de la Noblesse. Auparavant, c'est dans le propre palais de la grande-duchesse Hélène qu'avaient eu lieu les répétitions et les leçons préparatoires, sous la haute direction d'Antoine Rubinstein. Mme Nissen-Saloman présidait aux études de chant. Dès la première année, la Société russe comprit cinq cent soixante-dix-sept membres, dont les cotisations fournirent 7,811 roubles, ce qui, avec les recettes, éleva le total des encaissements à la somme de 15,285 roubles. La Société donnait huit concerts chaque année. Les chefs d'orchestre furent tour à tour Rubinstein, Balakirew, Napravnik, Auer, Bulow, etc. Elle fit exécuter la neuvième symphonie et les deux messes de Beethoven, et des œuvres nombreuses de Schumann, Schubert, Liszt, Berlioz, etc.

Le 23 janvier 1873, le grand-duc Constantin Nicolaïevitch accepta officiellement le titre de protecteur de cette association qui, le 6 avril de la même année, fut autorisée à prendre le nom de Société « impériale ».

Elle a fondé en 1861 le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, dont les premiers directeurs furent Rubinstein et Zaremba, qui eut rapidement plus de cinq cents élèves et qui compta tout d'abord parmi ses professeurs Dreyschok, Leschetizky, Rubinstein et Guerke pour le piano, et, pour le chant, Mme Nissen. La Société a en outre des succursales ou des « sections » dans la plupart des villes importantes de l'empire.

Nous ne devons pas oublier de signaler, à côté de la Société impériale russe, la *Société des concerts* aujourd'hui disparue, et trois excellentes sociétés de quatuor, à la tête desquelles a brillé le « Quatuor du Conservatoire » composé d'Auer, Pickel, Weikmann et Davidow.

Il importe d'indiquer également des entreprises de concerts comme celle de Pavlowsk dans la banlieue de Saint-Pétersbourg où joue, pendant la saison d'été, un remarquable orchestre. Nous avons sous les yeux le résumé des travaux de 1887, où, sous la direction de notre compatriote M. Albert Vizentini, furent donnés, du 26 avril au 14 septembre, cent quarante-deux concerts. On y entendit, outre *la Damnation de Faust, Struensée,* la *Jeanne d'Arc* de Gounod, *le Désert* de Félicien David, — cent douze ouvertures, douze symphonies, onze suites d'orchestre, cinquante-quatre marches, cent quarante-deux morceaux de concert, vingt-trois morceaux pour instruments à vent, etc. Pré-

cédemment, des succès de chef d'orchestre avaient été obtenus par Lischine, que nous avons eu l'occasion de citer plus haut, et qui, après avoir fait des études de droit, travailla la composition avec Soloview et Rimsky-Korsakow, le piano avec Henselt. Il a écrit trois opéras, *le Comte Nouline, les Tziganes* et *Don César de Bazan,* des romances, des ballades, etc. On lui doit aussi la traduction en russe de beaucoup de librettos et de textes de mélodies.

Nous avons eu lieu de faire observer que les belles voix sont communes en Russie. Depuis la fin du règne de Catherine II les bons interprètes nationaux n'ont pas manqué aux œuvres musicales. Nous dresserons ici, à cet égard, une sorte de tableau d'ensemble, en rapprochant des noms déjà cités chemin faisant ceux que nous n'avons pas encore eu l'occasion de désigner à l'attention. En remontant comme limite jusqu'à 1825, les chanteurs les plus en vue du théâtre russe ont été tour à tour, à Saint-Pétersbourg : les premiers ténors Samoïlow, Klimowsky, Chemaïew, Léonow (d'origine française), Boulakhow ; les premières basses Petrow, Tosi, Sariotti ; le baryton Artemowsky, — noms auxquels nous joindrons ceux du ténor Nikolsky, du baryton Melnikow, de Korsow, plus récemment de Tartakow, de Prianischnikow, de Sakovlew, de Figner, d'Ende, de Stravinsky, Koriakine, Orlow, Vassiliew, Komissarjevsky, Serkow, Morskoï.

Pour l'élément féminin, nous grouperons les noms de Mmes N.-S. Séménow, Worobiew (depuis Petrow), Stépanow, Lileiew, Soloview (Verteuil), Latichew, Boulakhow, Léonow (contralto). Nous rapprocherons

d'elles Mmes Litvine, Boulytchew, Raab, Platonow,



JOUR DE FÊTE CHEZ LES GÉORGIENS.

Pavlowsky, Slavine, Kamensky, Kroutikow, Bitchourine, Mravine, Fride, Figner, Dolina, Runge, Budel, Gortchakow.

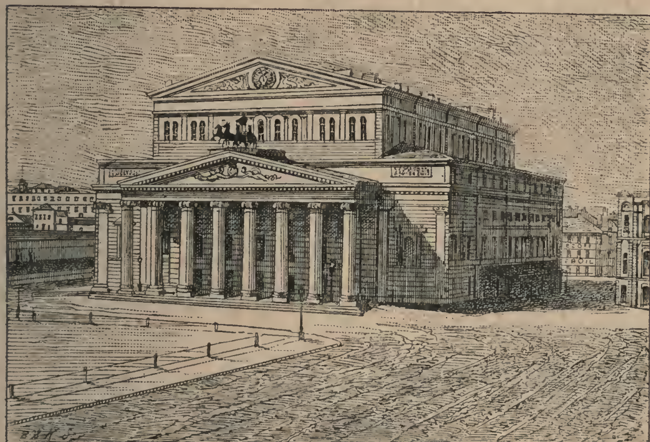
Quelques chanteurs et chanteuses méritent une mention développée : par exemple, Ivanow, qui étudia l'art vocal en Italie et fut un moment, à Paris, l'émule de Rubini. Il n'avait pas un grand talent d'acteur. Son jeu était froid, compassé, inexpressif. En compensation, il possédait un organe du timbre le plus suave et le plus sonore, une belle voix chaude, veloutée, qu'il conduisait avec une habileté supérieure, une admirable finesse de nuances. C'est, de la même façon, en Italie, que Korsow se perfectionna et remporta ses premiers succès. Il a, depuis, interprété des musiciens français, tels que MM. Reyer et Massenet, tout en se faisant applaudir dans les opéras nationaux, la *Judith* de Sérow, par exemple. Une carrière plus exclusivement russe a été celle de Petrow, dont la voix superbe de basse-taille était d'un volume considérable, d'une qualité très solide et très riche. Cet artiste de haut mérite n'est mort qu'en 1878. Le rôle de Soussanine, dans *la Vie pour le Tsar*, fut un de ses principaux triomphes. Il a également paru avec éclat dans *la Pskovitaine*, de M. Rimsky-Korsakow, et dans deux ouvrages de Dargomijsky, *la Roussalka* et *le Convive de pierre*. — Sa femme a tenu, à ses côtés, le rôle de Vania dans le chef-d'œuvre de Glinka.

Sophie Schoberlechner, femme d'un Viennois, fille d'un Italien, est un peu Russe par sa naissance à Saint-Pétersbourg. A Saint-Pétersbourg, aussi, elle fit une partie de sa carrière, qui fut d'ailleurs une carrière italienne, rémunérée par des appointements énormes pour l'époque.

Son mari, déjà nommé par nous, a exercé quelque

influence, en Russie, dans l'enseignement de l'harmonie et de la composition.

On doit un souvenir à Élisabeth Andreiwna Lavrowsky; née en 1849, elle fut élevée à l'Institut Élisabeth, à Moscou. Elle entra ensuite au Conservatoire



GRAND-THÉATRE DE MOSCOU.

de Saint-Pétersbourg, dans la classe d'Henriette Nissen-Saloman. Elle se distingua, pour la première fois, au Conservatoire, en jouant l'*Orphée,* de Glück, dans un spectacle donné par les élèves, sous la direction de Rubinstein, au Palais-Michel, palais qui, reconstruit, a été affecté au musée de l'art national, appelé musée Alexandre III. Sa voix était un contralto ou mezzo-soprano grave, très coloré et très flexible. En 1866, après avoir terminé brillamment ses études et obtenu

la grande médaille d'argent, elle fut immédiatement attachée à la troupe de l'opéra russe, et, pendant trois années, y tint avec éclat les premiers rôles de son emploi. A la suite de quelques dissentiments avec l'administration, elle se rendit à l'étranger, se fit entendre à Berlin, à Paris, à Londres, à Milan. Partout elle remporta un succès des plus brillants. De retour en Russie, elle s'est mariée au prince Tsertelew.



MUSIQUE DE NOCE
DANS LA PETITE-RUSSIE.

Ce n'est pas du Conservatoire que sortait une autre artiste de valeur, Mme Menchikow, qui, dès son premier début, en 1869, dans le rôle d'Antonide de *la Vie pour le Tsar*, obtint une entière réussite. Elle avait pris, à Saint-Pétersbourg, des leçons particulières, qu'elle compléta ensuite, à Paris, par l'enseignement de Wartel. Elle possédait un soprano de beaucoup de volume, de timbre agréable, couronné à l'aigu par des

notes superbes. A une irréprochable exécution musicale, elle joignait un jeu expressif, intelligent, pathétique. Son répertoire était fort étendu. On la vit tour à tour paraître dans *la Vie pour le Tsar, Rousslan, la Tombe d'Askold, la Roussalka, Judith, le Trouvère, les Huguenots, le Prophète,* etc. Elle avait, en Russie, une réputation considérable, et, à Moscou, à Kiew, à Kharkow, ne fut pas moins appréciée que dans la capitale. A Varsovie également, l'exécution des opéras de Moniuszko lui valut un triomphe, et la presse locale la déclara, dans cette musique, supérieure aux interprètes nationaux.



INSTRUMENT RUSSE.

N'oublions point, parmi les chanteurs intéressants, ceux qui faisaient partie de la troupe petite-russienne de Kropivnitzky et qui se produisirent, à Saint-Pétersbourg, en novembre 1886, à peu près en même temps que se faisait entendre, à Moscou, une autre troupe, de la même région, celle de Staritzky. Cette dernière, dont l'exécution était pleine de caractère, de vérité artistique, révéla à la société pétersbourgeoise l'existence des curieuses opérettes petites-russiennes, remarquables par leur couleur et leur charme piquant et dont la partie musicale était représentée par de gracieuses chansons populaires de la Petite-Russie.

Nous avons passé en revue, dans l'art vocal, les plus

éminents « solistes ». Mais il convient de remarquer que, d'autre part, l'art du chant en chœur est l'une des principales caractéristiques de la Russie musicale. A cet égard, comme conducteurs d'études et directeurs d'exécution, MM. Arkhanguelsky et Becker surtout ont acquis une renommée légitime. C'est ici le lieu de mentionner les quatre sociétés chorales allemandes qui existent à Saint-Pétersbourg : *Petrigesang, Lieder-Tafel, Anna-verein, Catherina-verein,* placées respectivement sous la direction de MM. Homilius, Tcherni, Vissendorf et Hasselbarth. Leur exécution se distingue par sa grande valeur musicale.

Nous aborderons maintenant l'histoire de la virtuosité instrumentale. — Sur le clavier, dans l'art d'interpréter les plus grands maîtres avec force et avec élégance, par l'union du tempérament robuste et de la science raffinée, la race slave avait depuis longtemps témoigné, en Bohême et en Pologne, d'aptitudes singulièrement puissantes, développées chez un très grand nombre de sujets. Il s'est formé aussi, dans notre siècle, une école russe du piano, celle qui, avec Rubinstein, devait donner à cette application spéciale de l'art un de ses représentants les plus étonnamment doués et les plus illustres. L'un des premiers noms correspondant à la longue période qui nous occupe est celui de Genischta, qui s'était également distingué dans la pratique du violoncelle. Genischta a collaboré au progrès de l'instruction musicale en dirigeant avec talent et avec zèle, à Moscou, une société de chant. Au piano, sa manière était correcte, sérieuse, conforme aux exigences du style. Il avait fait une étude particulière

de Beethoven, et cette haute influence se marque dans la musique instrumentale qu'il a composée. — Kop-



FAC-SIMILÉ DU PROGRAMME D'UN SPECTACLE DE GALA.

czynsky ne fut guère qu'un amateur, mais un amateur façonné par des travaux multiples, prolongés même à l'étranger. — A l'ordre des amateurs appartient aussi la comtesse Komarowsky; elle compléta, à Paris, l'éduca-

tion musicale commencée à Saint-Pétersbourg. — Plus récemment, nous avons à citer Olga de Janina. Ayant été une des élèves favorites de Liszt, elle écrivit, sous forme de mémoires, une sorte de pamphlet qui fit quelque bruit, et même un peu de scandale, *les Mémoires d'une Cosaque*. Ces « Mémoires » sont, au reste, une espèce de mystification littéraire. Pianiste, Olga de Janina manquait totalement de correction et de tenue. En revanche, elle avait de la verve, du brio, une sorte de facilité impétueuse.

Un rang très élevé, dans les annales du piano, appartient à Mme Essipow, que, pour des mérites d'ailleurs très différents, l'on peut placer, parmi les talents féminins, à peu près sur la même ligne que Mme Sophie Menter. Mme Essipow a remporté de grands succès un peu partout et notamment à Paris. On doit lui concéder la finesse, l'élégance, une grâce réelle, des moments de poésie et de charme contrastant avec ceux où elle se laissait aller à l'élan d'une nature ardente, qui s'accommodait mal du joug des règles sévères.

Son maître, au Conservatoire, avait été Leschetitzky, lequel avait en apanage l'éclat de la sonorité et l'extrême brio du mécanisme. On l'a fort apprécié quand il s'est produit à l'étranger, soit à Londres, soit au Gewandhaus. On a gardé le souvenir, en Russie, des séances de musique de chambre que, nous l'avons vu, il y donna avec le concours de Davidow. Il habite maintenant Vienne où il dirige une école de piano renommée à juste titre.

Le pianiste Gustave Kross ne doit pas être omis. Né en 1841, élève de Rubinstein, au Conservatoire,

en 1862, il avait, en 1865, terminé ses études et resta dans l'établissement à titre de professeur. Il est mort en 1885.

Dans la même année 1862 fut admise au Conser-



ORCHESTRE POPULAIRE.

vatoire, dans la classe de Rubinstein, Monika Terminsky, lauréate en 1866, et qui, exécutante de mérite, a de plus écrit quelques mélodies. Quant à Vera Timanow, également artiste de valeur, née en 1855, elle ne passa que six mois au Conservatoire, en 1866. Dès 1865, à dix ans, elle avait brillamment joué, dans un concert, des morceaux de Chopin, de Kalkbrenner et de Mozart. En 1867, elle prit, à Berlin, des leçons

de Tausig. Enfin elle a été une des élèves favorites de Liszt, à Weimar. On vante l'égalité de son mécanisme, la qualité fine de son style.

Plusieurs pianistes, ayant été en même temps compositeurs, se trouvent nommés dans d'autres parties de ce travail. Nous complèterons notre liste actuelle en y inscrivant Holliday, Igouménow, Lévinne, Siloti, Gabrilovitch, Lavrow, A. Blumenfeld, Nicolaew, Doubassow, Lestovnitchi, — et en y ajoutant, parmi les femmes, Mlle Kaschpérow (la nièce du compositeur dramatique du même nom, qui elle-même a écrit de la musique), Mmes Drucker, Iakimowsky, Poznansky (se rattachant à l'école de Rubinstein), Benoît-Ephron, Bertenson, Dreving, Narbutt, Rosanow, Kalinowsky, etc.

Parmi les violonistes de marque, il convient de citer tout d'abord un élève de notre Conservatoire, sous le premier Empire, Frédéric Hoffmann, né à Novgorod, et que les Allemands, chez lesquels il accomplit la plus grande partie de sa carrière, ont surnommé *le Russe*. En 1811, dans une des villes d'Allemagne les plus musicales, à Francfort, Hoffmann devint violon solo au premier pupitre du Théâtre. En 1857, on le retrouvait, au même endroit, toujours dans la même situation. Les événements avaient passé sans troubler en rien cette existence unie et laborieuse. Le talent d'Hoffmann était très distingué, et il écrivit un concerto fort bien conçu pour l'instrument qu'il maniait en maître.

Au moins par sa naissance, à Odessa, Léonhard Gold se rattache à l'école russe. Les concerts qu'il

donna en diverses villes de sa patrie lui firent une réputation. Il devint, à partir d'une certaine date, violon solo au théâtre d'Odessa, auquel il avait donné,



CHARLES DAVIDOW.

un peu auparavant, un opéra écrit sur un livret en langue italienne.

Taborowsky est, chronologiquement, postérieur d'une douzaine d'années. Il s'était déjà fait une situation artistique quand, pour compléter son éducation de

virtuose, il vint se placer à Bruxelles sous la direction de Léonard. Il retourna ensuite à Saint-Pétersbourg, où sa virtuosité a été très goûtée. L'école russe du violon peut encore s'honorer des talents de MM. Barcewicz, Kolakowsky, Petchnikow, Brodsky, Doumtchew, Walter, premier violon de l'Opéra russe. M. Auer, violon solo de l'Empereur, mérite, par la rare finesse artistique de son exécution, une mention à part. Professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, il a formé de nombreux élèves de talent, comme Kamiensky, Fidelmann, Nalbandian, Mlle Gamovetzky.

Le nom et le mérite de Davidow sont fort connus à Paris, cet artiste éminent, l'un des maîtres contemporains du violoncelle, ayant eu l'occasion de se produire chez nous, notamment en 1874, à la Société des concerts. On admira alors l'ampleur de sa sonorité, l'aisance de sa manière, sa façon expressive de chanter. Charles Davidow avait, pour la composition, reçu les conseils de Maurice Hauptmann. Il devint professeur au Conservatoire, violoncelle solo de l'Empereur et de la Société russe de musique. Ses mérites rares finirent par lui valoir la direction de cette Société aussi bien que du Conservatoire. Il avait été précédemment professeur au Conservatoire de Leipzig et violoncelle solo à l'orchestre du Gewandhaus. Davidow doit être également considéré comme un compositeur de mérite; outre tout ce que l'on a de lui pour le violoncelle (concertos, morceaux détachés, etc.), il a écrit une *Suite* pour orchestre, *les Dons de Térek,* esquisse symphonique, et beaucoup de romances très appréciées. Il est mort en 1889. Un autre violoncelliste



RÉCRÉATION DU CAMP. SOUVENIR DE MOLDAVIE (1854), PAR GÉROME.
(Reproduction autorisée par Goupil et Cie)

russe, M. Verjbilovitch, est aujourd'hui très renommé.

Désignons de remarquables harpistes, M. Pomazansky, attaché à l'orchestre de l'Opéra russe et en même temps chargé des fonctions de répétiteur du chant pour les chœurs, Mme Kühne et M. Miklachewsky. Nommons enfin, comme excellents accompagnateurs, M. Kor de Lass, les deux Blumenfeld, Krouchewsky, Mlle Klementz, etc.

Sans atteindre complètement à la perfection des musiques militaires autrichiennes, celles de la Russie ont droit à n'être point oubliées dans ce tableau d'ensemble. Chaque régiment possède sa musique, composée, pour la cavalerie, seulement de cuivres, pour l'infanterie, de cuivres et de bois. Plusieurs régiments ont un double orchestre, une harmonie purement militaire pour les exercices, parades, etc., et un orchestre de concerts, avec archets. En outre, certains corps, selon l'initiative de leurs chefs, ont des soldats chanteurs, parfois admirables par leur exécution pleine de caractère. Ils s'accompagnent avec des instruments à percussion, chantent des chansons populaires de soldats; plusieurs, les boute-en-train, dansent en même temps.

Comme conducteurs d'orchestre militaires, nous désignerons M. Oglobline, placé à la tête de toutes les musiques de la Garde, M. Sabatelli, qui dirige, à Pavlowsk, le second orchestre; n'oublions pas M. Fridman que nous avons pu applaudir à Paris en qualité de chef de la musique du régiment de Préobrajensky.

Nous n'avons jamais omis, dans nos publications antérieures, de ménager une place aux artistes qui, en



CHANTEURS DU RÉGIMENT DES COSAQUES DE L'ATAMAN, PAR DETAILLE.
(Reproduction autorisée par Goupil et Cie.)

dehors des chemins fréquentés, ont cultivé quelque virtuosité exceptionnelle, et qui, sans que leurs travaux aient eu du retentissement sur la marche générale de l'art, offrent prise, néanmoins, à la curiosité. A ce titre, nous n'abandonnerons pas ici le domaine de la virtuosité instrumentale sans accorder un souvenir à un homme singulier, Gousikow. Son père, pauvre ménétrier, jouait dans les noces juives, soit de la flûte, soit du tympanon. Quant à lui, il se voua à l'instrument spécial, d'origine tartare ou cosaque, composé de barreaux de bois sonore, que les familles juives de ces contrées nomment « Jerova i Salamo ». Il en améliora, en rectifia la construction avec une ingéniosité inouïe, et il acquit dans le maniement de cet appareil un degré incomparable de virtuosité. Lamartine et l'aca-



TIMBALIER DE CUIRASSIERS.

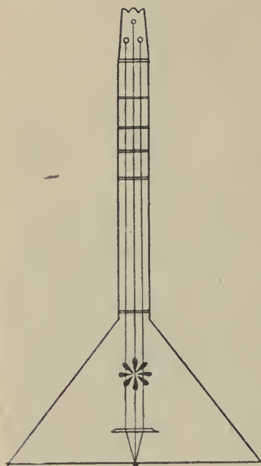
démicien Michaud, qui l'entendirent à Odessa, lui conseillèrent un voyage à Paris. Effectivement, Gou-



GRENADIERS A CHEVAL DE LA GARDE.

sikow obtint depuis à Paris, à Vienne, dans bien d'autres villes encore, une réussite étourdissante, où la surprise avait autant de part que l'émotion. Ce qu'il jouait était conçu en dehors de toutes les règles de

la tonalité moderne; c'était le plus souvent le développement de vagues et plaintives cantilènes, de mélopées empreintes du charme de l'Orient, d'un caractère rêveur, passionné, mélancolique. Malheureusement la carrière de cet homme extraordinairement doué fut très courte. Il succomba à trente-six ans. — Actuellement, la *balalaïka* est en grande faveur parmi les dilettantes, surtout aristocrates, de Saint-Pétersbourg. M. Andréew a formé un orchestre de *balalaïkas*, d'une virtuosité remarquable, qui a su mériter l'attention et la bienveillante protection de l'Empereur.



« BALALAÏKA. »

L'art musical, depuis qu'il existe en Russie, a dû beaucoup, on l'a vu, aux encouragements des souverains. Ceux des amateurs de distinction ne lui ont pas manqué non plus. Parmi ces derniers nous citerons, à notre époque, le comte Grégoire-Wladimir Orlow, suffisamment connu en Europe par ses voyages ou ses résidences en Italie et à Paris. Auteur de nombreux ouvrages, c'est en français qu'il a écrit son *Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*. Il existe des traductions en allemand et en italien de cette œuvre, qui, sous sa forme



Photog. de Jongh frères.

CHANTEURS D'UNE SOTNIA (ESCADRON) DE COSAQUES DU DON.

originale, fut publiée en deux volumes. Nommons aussi le comte Sollohub, très apprécié dans la haute société parisienne, et dont le goût pour la musique avait fini par se spécialiser dans une sorte d'engouement pour le système de Chevé. Le prince Georges Galitsine a composé un grand nombre d'œuvres. La passion musicale était chez lui héréditaire, car son père s'était distingué comme violoncelliste, et Beethoven lui dédia une de ses œuvres finales. Le prince Georges, qui n'est mort qu'en 1872, fut l'instigateur des concerts populaires à Moscou. Il entretenait une chapelle, que l'on eut l'occasion d'entendre en plusieurs villes d'Europe et même en Amérique. De la même manière, précédemment, en 1826-1827, l'orchestre privé du prince Dolgorouky avait donné des auditions applaudies à Paris et à Londres. Les chanteurs du prince Galitsine s'acquirent une célébrité justifiée par le merveilleux fini de leur exécution chorale.

Bien qu'Allemand, né à Gœttingue, on peut annexer Charles de Schloezer au groupe des amateurs russes, parce qu'il remplit à Lubeck les fonctions de consul de Russie. Il avait travaillé avec Forkel. Pianiste d'une force estimable, il a écrit pour son instrument divers morceaux, en particulier la sonate assez singulièrement intitulée *le Misanthrope corrigé*.

Le dilettantisme russe peut encore revendiquer les noms du prince Odoëvsky, du prince Troubetzkoï, si considéré à Paris, auteur, entre autres œuvres importantes, d'une partition de *Mélusine;* de Villebois, de Vitzthum; antérieurement, du baron Fitinhow, puis de

M. Bleichmann, connu par son oratorio de *Saint-Sébastien.*

Nous compléterons ce chapitre par quelques indications relatives aux critiques et historiens musicaux, à tous ceux qui ont touché à quelque point de la littérature musicale. Nous ne ferons que mentionner



DANSE VILLAGEOISE.

Poelchau, fils de celui dont nous avons précédemment parlé. Diacre à la cathédrale de Riga, vers 1830, il a consacré un livre à une question très spéciale de musique religieuse. Nous aurions pu, à ne considérer que sa condition sociale, classer Oulibichew parmi les amateurs, s'il n'avait montré toute la compétence et toute l'activité d'un véritable professionnel. Investi de missions diplomatiques importantes, finalement pourvu du titre de conseiller d'État, il se consacra aux

recherches d'histoire musicale, et il a donné, en trois volumes, un ouvrage des plus intéressants sur Mozart, où, l'un des premiers, il a déterminé certaines nuances de la physionomie si caractérisée du maître, en faisant un judicieux usage de sa correspondance et de celle de sa famille.

Le second grand ouvrage d'Oulibichew, sur Beethoven, a également de la valeur; mais il lui attira d'amères censures, dont sans doute il eut tort de se chagriner outre mesure. Fanatique de Mozart, saluant en lui la personnification de la musique même, son incarnation totale, il formulait toutes sortes de réserves sur les productions de Beethoven dans la dernière partie de sa carrière, opinion qui d'ailleurs avait prévalu quelque temps non seulement chez des hommes tels que Ries ou Rellstab, mais même auprès d'intelligences aussi vastes et aussi vives que celles de Weber et de Spohr.

L'un de ceux qui, par leurs attaques acrimonieuses, empoisonnèrent la vie d'Oulibichew fut, sans parler de Sérow, Guillaume de Lenz, auteur de *Beethoven et ses trois styles*, ouvrage paru d'abord en deux volumes, puis refondu, grossi jusqu'au point de former, cette fois en langue allemande, un livre en cinq volumes. Les analyses que Lenz a données des sonates de piano prêtent à beaucoup d'objections, mais en essayant, l'un des premiers, de dresser le catalogue chronologique et critique de l'œuvre entier de Beethoven, il a rendu un service à la science. Le travail qu'il avait ainsi entrepris a été mené à bien, on le sait, par Nottebohm, avec plus de rigueur et de méthode.

Nous nommerons encore Bélikow, attaché comme inspecteur à la chapelle impériale, qui a traduit en russe les écrits de Fétis, et Théophile Tolstoï, maître des cérémonies à la cour, qui, sous le pseudonyme de Rostislaw, a longtemps rédigé le feuilleton musical du *Journal de Saint-Pétersbourg,* non sans une certaine timidité de jugement, et en se montrant quelque peu déconcerté par la métamorphose que subissait sous ses yeux la musique.

Les diverses parties de la littérature musicale ont pris, en Russie, dans ces derniers temps, un grand développement. Nous retrouvons ici beaucoup d'hommes dont nous avons eu à signaler au passage, dans les pages qui précèdent, les travaux soit comme littérateurs, soit comme musiciens. Déjà s'est présenté à nous, sous ce double aspect, M. Hermann Laroche, à la fois critique, écrivain didactique et compositeur. Né en 1845, il fut successivement professeur de la théorie et de l'histoire de la musique au Conservatoire de Moscou et à celui de Saint-Pétersbourg. A son ouverture, déjà signalée, pour *Carmosine,* il faut joindre diverses compositions, un *Allegro symphonique,* notamment, et d'assez nombreuses mélodies éditées chez Bessel. Au point de vue de la littérature didactique, on doit rappeler sa traduction, ou plutôt son adaptation, avec des remaniements heureux, du *Manuel d'études de basse générale* de Kolbe. Comme critique, il a collaboré, d'une manière fort distinguée, à un assez grand nombre de journaux et de revues. En 1871, il est devenu le critique musical attitré du *Golos,* puis des *Novosti,* où il a été remplacé, en 1893, par M. César Cui;

depuis, ses écrits sont devenus de plus en plus rares.

Une autre personnalité intéressante est celle de Sakketti, professeur d'esthétique musicale au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il avait été admis à seize ans, en 1868, dans la classe de violoncelle. Il fit aussi de fortes études de littérature sous la direction d'Ostrogorsky, lettré de grand mérite, et de Vesselowsky, professeur de théorie générale de la littérature à l'Université de Saint-Pétersbourg. On doit à Sakketti, outre des solfèges et une étude d'esthétique comparative sur la poésie et les arts descriptifs, le premier livre original écrit en Russie sur l'histoire générale de la musique. Une des parties les plus remarquables de l'ouvrage est l'aperçu qu'il contient, sur la musique slave, et en particulier la musique russe, religieuse et profane, sujet assez neuf, peu exploré jusqu'ici et presque totalement ignoré en dehors de la Russie.

C'est surtout à cause de ses travaux didactiques qu'il convient de mentionner Roubetz, né en 1837 et élève de Zaremba. Il a écrit une méthode de solfège, diverses publications techniques et d'intéressantes collections de *Chansons d'enfants* et de *Danses populaires,* ainsi qu'un *Lexique biographique des compositeurs russes.* N'omettons point les remarquables traités d'harmonie de Tschaïkowsky et de Rimsky-Korsakow, et signalons, outre une *Histoire de la musique en Russie,* le *Dictionnaire musical,* publié en 1884, par Perepelitzine, né en 1818, mort en 1887, qui, amateur distingué, violoniste d'une certaine force, s'occupa de littérature et d'érudition musicale après avoir quitté

le service militaire, où il avait atteint le grade de colonel.

Nous avons déjà fait allusion aux travaux du prince



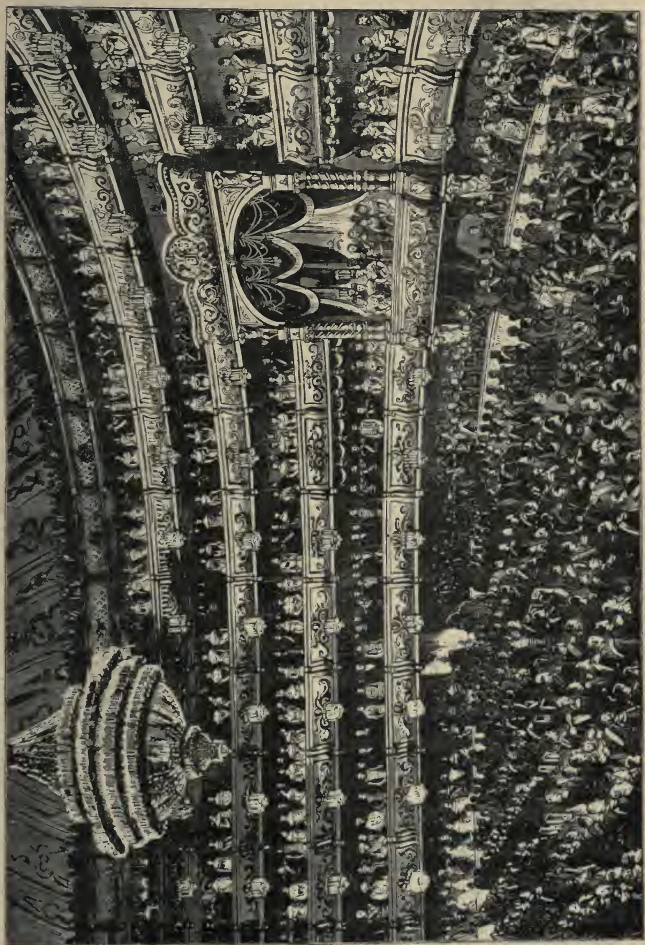
MUSICIENS GÉORGIENS.

Youssoupow et du prince Odoëvsky. Le premier a donné une monographie sur l'histoire de la musique

sacrée en Russie et un curieux travail signé simplement « un amateur », dédié à M. de Bériot et publié à Francfort-sur-le-Mein, où il étudie l'histoire de la facture du violon et les ouvrages des anciens luthiers célèbres du temps de la Renaissance. Quant au prince Odoëvsky, qui jusqu'à sa mort, en 1869, fut directeur de la Société musicale russe à Moscou, on lui doit des écrits sur *le Chant dans les églises paroissiales, la Question du chant russe archaïque* et *la Prétendue trivialité de la musique populaire.*

Dans ce qui se rapporte à l'histoire du théâtre, outre l'*Aperçu historique de l'opéra russe,* par V. Markow (1862), l'*Histoire de l'opéra dans ses meilleurs représentants,* par M. K. (1874), *le Théâtre russe à Saint-Péterbourg et à Moscou,* de 1749 à 1774, par M. Longuinow (1873), nous citerons *la Fondation du théâtre russe,* de Karabanow, et d'utiles répertoires de faits, constitués par le *Dictionnaire dramatique* (anonyme), publié en 1787 et réimprimé en 1881, les *Annales du théâtre russe,* par Arapow (1861) et la continuation de cet ouvrage donnée en 1877, en deux volumes, par A. Wolff, sous ce titre : *Chronique des théâtres pétersbourgeois.* A ces ouvrages, relatifs à l'opéra, nous joindrons celui qui a été consacré au *Ballet,* à son « histoire » et à « sa place parmi les beaux-arts », par Skalkowsky, l'écrivain qui a adopté le pseudonyme de « Balletomane ». Depuis quelques années paraît le *Yéjégodnik des théâtres,* superbe ouvrage annuel illustré, qui rend compte de tout ce qui a constitué la vie des théâtres impériaux à Saint-Pétersbourg et à Moscou pendant la saison passée. Ce livre est illustré par

les soins du directeur des théâtres, actuellement



SALLE DU GRAND-THÉATRE DE MOSCOU PENDANT UNE REPRÉSENTATION DE GALA.

M. Vsevolojsky, dont la compétence et le goût dans les

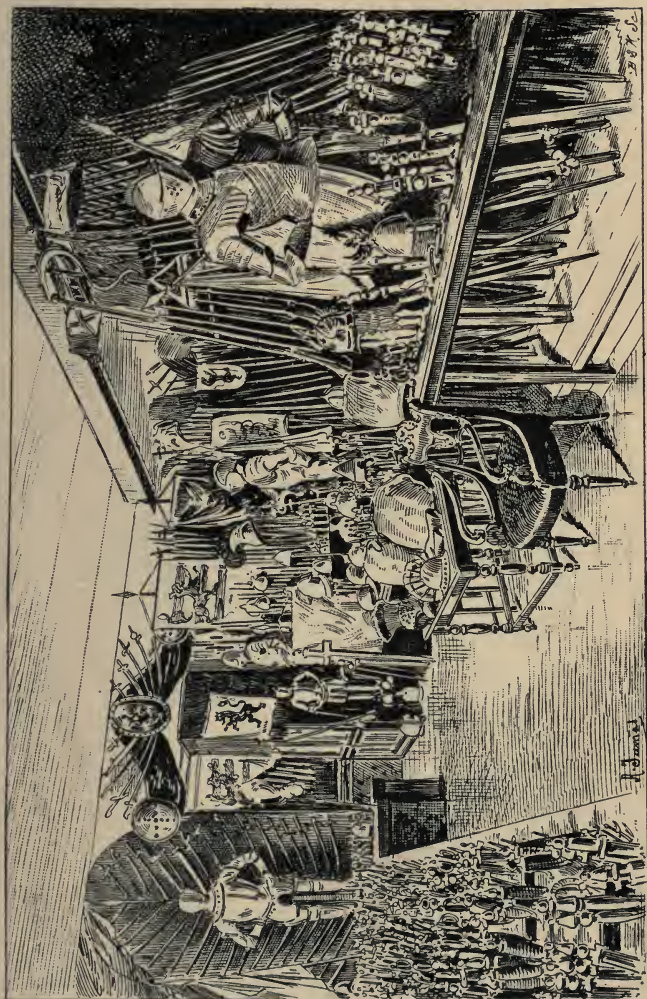
questions de décoration et de mise en scène ont été maintes fois appréciés.

Nous avons déjà signalé les œuvres musicales et quelques-uns des travaux littéraires de Youry Arnold, qui, dès 1841, a publié sa première œuvre de théorie, le *Manuel pratique de la composition musicale* d'après Léopold Fuchs, dont il a pareillement adapté la *Nouvelle Méthode de composition.* Dans le même ordre d'idées, les travaux de Hunke, Tchèque, mais ayant vécu en Russie, ne doivent pas être oubliés.

Nous retrouvons dans cette section le nom de Famintsine qui, en 1884, a consacré le premier fascicule de ses *Investigations* aux divinités et à la musique des anciens Slaves.

Un livre considérable est celui de Mikhnievitch, l'*Aperçu de l'histoire de la musique en Russie au point de vue de la culture sociale.* L'ouvrage contient de nombreux faits historiques intelligemment recueillis et groupés. Une autre œuvre de valeur est celle de Miropolsky sur *l'Instruction musicale populaire en Russie et dans l'Europe occidentale.* — Miropolsky, auquel on doit un *Manuel de chant pour les écoles populaires,* a collaboré activement au *Journal du ministère de l'instruction publique*, au *Messager européen*, etc.

Les questions qui se rapportent à l'ancienne musique religieuse ont été étudiées avec une grande profondeur d'érudition dans un ouvrage célèbre, *le Chant d'église en Russie,* du Père Razoumowsky, archiprêtre de l'église Saint-Georges à Moscou. Le Père Razoumowsky, né en 1818, a été nommé au Conservatoire de Moscou,



MAGASIN D'ACCESSOIRES DU GRAND-THÉATRE DE SAINT-PÉTERSBOURG.

lors de sa fondation, en 1866, professeur d'histoire du chant ecclésiastique.

A ce point de vue de la musique religieuse, nous



RAZOUMOWSKY.

signalerons les éditions correctes des vieux chants rituels, données par les soins de la Chapelle impériale de Saint-Pétersbourg, et la publication, en fac-similé, par la Société des amateurs d'anciens manuscrits russes, de deux anciennes grammaires musicales.



TROUPE DE PAYSANS MUSICIENS.

Les guides, manuels et autres ouvrages purement didactiques ou pédagogiques se sont beaucoup multipliés en Russie. Parmi les auteurs qui se sont adonnés à ce genre de travail, citons : Albanow, Albrecht, Bronnikow, Briansky, Zaïtzew, Kazansky, Kniazetzky, Komarow, Lomakine, Marenitch, Mme Spassky, K. D. Zimmermann, Senkowsky (dont le pseudonyme est baron Brambeus), Boulgarine, M. Michel Delines, de son véritable nom Achkinasi, justement apprécié à Paris pour ses traductions d'ouvrages russes (livrets ou écrits didactiques) et ses études critiques personnelles, enfin M. Stassow que nous avons plusieurs fois nommé, partisan déterminé et éclairé de l'art véritablement « national » et pour qui, à l'occasion de son jubilé artistique, célébré le 2 janvier 1894, M. Glazounow a écrit tout spécialement son *Cortège solennel.*

Beaucoup des écrivains ou artistes précités ont pris une part considérable aux travaux de la presse périodique ou quotidienne, qui peut encore revendiquer les noms de Roussakow, de Krouglikow, de Tchetchott, de Stefanowsky, de Weber, directeur, un moment, de la section de la Société russe à Saratow, et auteur d'une brochure intitulée *Aperçu de l'état actuel de l'instruction musicale en Russie.* Levinsohn, auteur de plusieurs livres, a rédigé, de 1878 à 1884, le feuilleton musical de la *Gazette russe de Moscou.* M. de Waxel, très versé dans la connaissance des langues, a participé à la rédaction du *Journal de Saint-Pétersbourg* et du *Messager de la musique et des théâtres.* Haller a publié des articles dans les *Annales de la Bourse,* dans la *Molva* (*la Vogue*), dans l'*Illustration universelle,* dans

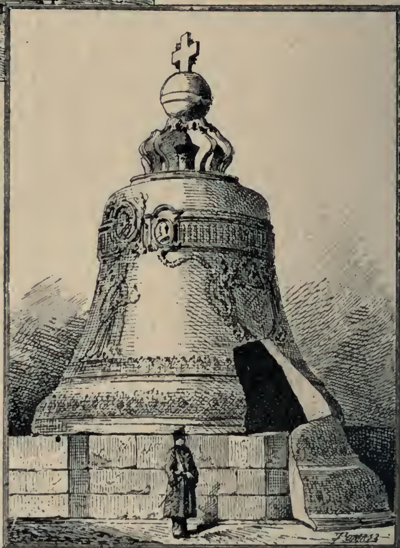
les *Novosti*. M. Zinoview (né en 1844, mort en 1888), a écrit dans l'*Illustration universelle*, dans le *Golos*, dans l'*Abeille*, et, en 1878, a été agrégé à la *Gazette de Saint-Pétersbourg*. Nommons enfin le critique du *Swet*, M. Soloview, celui de la *Novoïe Vremia*, M. Ivanow, MM. Baskine et Frolow, critiques, l'un de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, l'autre du *Listock*, MM. Weimarn, Koptiaïew, Kachkin, etc.

CONCLUSION

Il arrive parfois que, dans l'histoire de l'art, après des époques d'épanouissement, l'on ait à constater une décadence et que l'on ressente une sorte de tristesse au spectacle d'une grande chose qui s'en va, d'une école qui pâlit et qui décline. L'étude de la musique russe laisse ceux qui s'y livrent sous une impression toute contraire : celle du progrès, de la croissance, de l'éveil. En envisageant les destinées de l'art musical russe, de son origine à ce jour, on est obligé de convenir que, dans les annales artistiques, il n'y a peut-être point d'autre exemple d'une si rapide et si puissante poussée. Nulle trace, ici, d'épuisement ni de fatigue. Par un véritable privilège se rencontrent unis la vigueur de l'invention, l'élan d'une imagination toute juvénile, avec la culture savante et raffinée, recueillie dans l'héritage séculaire de l'Europe, et mettant un instrument perfectionné au service d'une inspiration fraîche et neuve.



Ce qui, de plus, fait l'irrésistible force de cette école, c'est que, tout en comprenant des personnalités très accusées, elle échappe aux inconvénients de l'individualisme stérile, qu'elle se voue, somme toute, nonobstant des divergences partielles de doctrine et de procédés, à une œuvre commune, qu'elle cherche à réaliser l'idéal de tout un peuple. Ces musiciens si nombreux ont une pensée dominante : le pays, avec le riche tré-



LA GROSSE CLOCHE DE MOSCOU.

sor de sentiment et de pittoresque que recèle sa mélodie populaire. C'est à la tradition nationale que, sans exception, ils demandent la couleur et le relief. D'accord sur ce point, et soucieux avant tout de collaborer à l'édification du monument que leurs devanciers ont fondé sur de si larges bases, on peut dire que, dans leurs travaux ardents et constants, dans leur effort opiniâtre et presque toujours heureux, ils n'ont qu'un seul symbole, que tous ils se rallient avec ferveur sur cet unique mot d'ordre : *Russie*.

31 janvier 1898.



RIDEAU DU GRAND-THÉATRE DE MOSCOU.
(Vue de Moscou.)

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III

LA MUSIQUE A LA COUR, D'IVAN III A CATHERINE II

CHAPITRE IV

LE RÈGNE DE CATHERINE II

CHAPITRE V

LA MUSIQUE EN RUSSIE DANS LA PREMIÈRE PARTIE DU XIXe SIÈCLE

CHAPITRE VI

LA MUSIQUE POLONAISE

Pages.

CHAPITRE VII

GLINKA

CHAPITRE VIII

SÉROW ET DARGOMIJSKY

CHAPITRE IX

LA « NOUVELLE ÉCOLE »

CHAPITRE X

TSCHAÏKOWSKY ET RUBINSTEIN

CHAPITRE XI

MONIUSZKO ET CHOPIN

CHAPITRE XII

MUSIQUE PROFANE ET MUSIQUE RELIGIEUSE
LA GÉNÉRATION NOUVELLE

CHAPITRE XIII

LE DÉVELOPPEMENT DE LA CULTURE ARTISTIQUE
ET DE LA LITTÉRATURE MUSICALE

14133. — Motteroz. Lib.-Imp. réunies, 7, rue Saint-Benoît, Paris.


BIBLIOTHÈQUE
DE
L'ENSEIGNEMENT
DES
BEAUX-ARTS